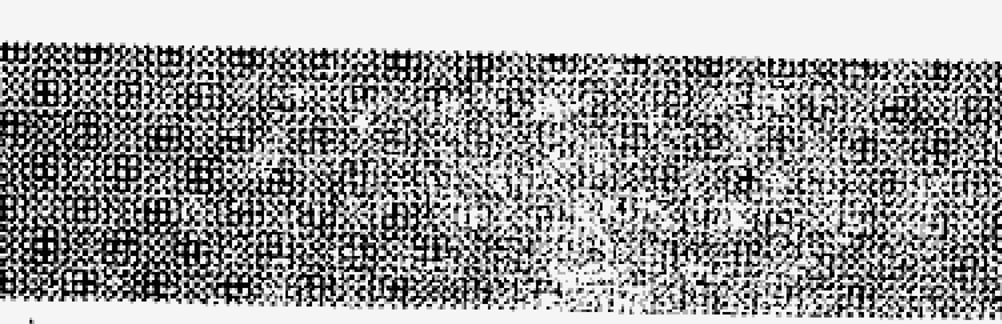
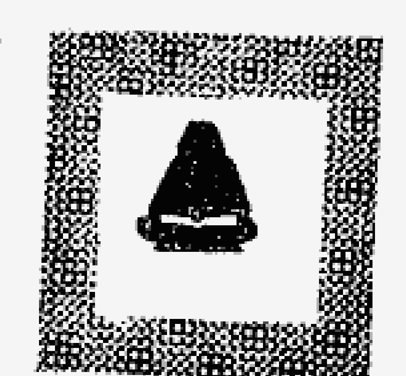




تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة
صلاح عبد الصبور



● الأسعار فى البلاد العربية

الكويت	٥٠٠ر ــ فلس	السعودية	٨ ريال
الخليج العربى	١٠ ريال قطرى	السودان	١ جنيه
البحرين	١ دينار	تونس	١ دينار
العراق	٧٥٠ فلس	الجزائر	١٠ دينار
سوريا	٨ ليرة	المغرب	١٠ درهم
لبنان	٨ ليرة	اليمن	١٠ ريال
الأردن	٥٠٠ر ــ فلس	ليبيا	٧٥٠ر ــ فلس

● الاشتراكات

الاشتراكات من الداخل :
عن سنة (أربعة أعداد) ٢٠٠ قرشا على أن ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (أربعة أعداد) ١٤ دولارا أو ما يعادلها متضمنة مصاريف البريد

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :
مجلة فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب
شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ـ ج.م.ع
تليفون المجلة : ٩٧٢٦٤٩

● الاعلانات :
يتفق عليها مع ادارة المجلة

محتويات العدد



هذه المجلة



●● أخيرا تصدر هذه المجلة ، بعد أن ظلت ردحا من الزمن فكرة تجول في أذهاننا ، وأملا يراود أحلامنا .

أخيرا ، ونحن في مستهل العقد التاسع من هذا القرن ، تصدر هذه المجلة الفصلية المتخصصة في حقل النقد الأدبي ، استجابة طبيعية وضرورية لحاجة يلح الواقع في طلبها ، بعد أن جاوز الوعي فيه كل الطروح العشوائية في حقل الثقافة الأدبية ، وكل جهد أو اجتهاد شخصي ما يلبث أن يذهب بددا .

لم يعد هذا الواقع يقنع بأن تكون المجلة « كشكولا » ينتظم طروحا شتى من المعارف المختلفة ، تتباعد في الموضوع بقدر ما تتفاوت في المنحى الفكري فضلا عن المستوى العلمي . ولم يعد يلائم هذا الواقع أو يصلح له تكرار الأنماط الفكرية المألوفة ودورانها في حلقة مفرغة ، فهذا الفراغ قاتل ، ولابد من حركة جديدة تملأ هذا الفراغ ، ولكن بوعي جديد .

من أجل هذا تصدر هذه المجلة المتخصصة في حقل النقد الأدبي لكي تسهم بصورة ايجابية في التغير الذي يتطلبه الواقع الثقافي ويفرضه . وبعد ذلك – أو قبله – تظل هذه المجلة ، بالاضافة الى تخصصها المحدد ، ذات طبيعة نقدية في منحاها الفكري العام ، فهي لا تعرف المسلمات في أي لون من ألوان الثقافة ، بل تفتح الباب لاعادة النظر في كل ما يستحق أن يعاد النظر فيه . وهي – بالاضافة الى هذا – تؤمن بالمنهج العلمي ، وتسعى – قدر الطاقة – الى تحقيقه ، حتى في مجال الدراسة الأدبية . وهي – لذلك – لا تحصر نفسها في اتجاه واحد بعينه من اتجاهات ، أو في مذهب أو اتجاه فكري بذاته ، بل تفتح الباب لكل دراسة وكل فكر يلتزم بالجدية والموضوعية .

وحين تصدر هذه المجلة فاننا نصدرها مبرئين من مركبين أساسيين ، تراءى لنا أنهما ظلا يؤثران سلبيا على الحركة الأدبية والثقافية بعامة في وطننا العربي ، أولهما نظرة التقديس للتراث ، وثانيهما شعور الاستخذاء أمام الثقافة الغربية . لقد صار في مقدورنا أن نحدد موقفنا تحديدا دقيقا من التراث ومن الثقافات الوافدة على السواء ، وأن نفكر جديا في تأصيل ثقافتنا القومية المتميزة ، وفي بناء المثقف العربي المعاصر ، الذي تنصهر في كيانه الأبعاد التراثية وأبعاد المعاصرة على نحو متفرد .

وضمانا لتحقيق أكبر قدر من الفعالية لهذه المجلة ، رأينا – ورأى معنا معظم الذين استفتيناهم – أن يختص كل عدد بدراسة موضوع واحد ، يتناوله الباحثون من جوانبه المختلفة ، تحقيقا لتكامل الفكر ، واستيفاء – قدر الطاقة – لجانب محدد من جوانب المعرفة ، وتأصيلا له ، وتعمقا فيه . أضف الى هذا حرصنا على تحقيق التوازن – فيما نعرض له بالدراسة – بين الجانبين النظري والتطبيقي ، حتى تتحقق الفائدة المرجوة .

وفضلا عن الدراسة المتصلة بموضوع واحد في كل عدد أفردنا حيزا لا بأس به لملاحقة « الواقع الأدبي » في أبواب مختلفة ، حتى يتحسس القارىء نبض هذا الواقع .

ونعود فنقول : اننا نتقدم اليوم الى القارىء العربي بتجربة ، نمتحنها بقدر ما نمتحن أنفسنا ، وننطلق فيها بدافع من الشعور بالمسئولية ، وأي تقصير فيها انما هو – قبل كل شيء – قصور منا ، لعلنا من خلالها ، وبعون من القراء الواعين أنفسهم ، نستطيع أن نصلح من أنفسنا ، وأن نسدد مسارها .

رئيس التحرير

هذا العدد





●● كان لابد لتأصيل الفكر النقدى من تحليل الجذور الأساسية له ، فأصبح البدء بمشكلات التراث ضرورة تفرضها طبيعة البحث ، ولم نستطع أن نقتصر على التراث الأدبى والنقدى لتشابك الجذور وتراسل المعطيات ، فغدت وحدة التراث هى المقولة الأولى التى يكشف أبعادها الدكتور شوقى ضيف فى الجزء الأول الذى يعد بمثابة المدخل للعدد ، وتبلورت لديه هذه الوحدة فى مجموعة من الزوايا المتكاملة ، أولها التراث الدينى ويقع فى قلبه النص القرآنى الكريم وما دار حوله من تفسير وحديث ومذاهب فقهية تغطى ساحة العالم الاسلامى كله · وثانيها وحدة التراث النحوى واللغوى والبلاغى من مادة ورجال · وثالثها وحدة التراث المتصل بعلوم الأوائل كالفلسفة والطب والطبيعة والكيمياء والرياضة مما اعتمد فى بدايته على الترجمة واتفق فى المصطلح وكون سلسلة متصلة الحلقات ورابعها الوحدة المتمثلة فى الأدب شعرا ونثرا ، وأخيرا كتب التراجم التى أرخت للعالم الاسلامى بأسره · واذا كان لدينا هذا الكم الهائل من التراث فان موقفنا النقدى منه لابد ان يعتمد على أصطفاء ما فيه من قيم محورية تستحق البقاء ، ويرى الدكتور زكى نجيب محمود أن استعارة قيمة قديمة لاستخدامها اليوم يتوقف على المجال الذى تدير عليه تلك القيمة بطريقة حرة مبدعة ، وقد اختار قيمة متصلة بمنهج الادراك لدى الأقدمين ، وهو لا يصعد من الجزئى الى الكلى ، بل يهبط من المبدأ الكلى الى الجزئيات الماثلة فى السلوك العملى والفكرى على السواء ، وقد ساق فيلسوفنا الكبير أمثلة على هذه الحقيقة من مختلف مجالات التفكير فى العلم واللغة والتشريع والأدب والفن ، ففيها جميعا يلمح العقل العربى بالمبدأ العام ثم يتدرج منه فى مجال التطبيق الى التفصيلات الجزئية ، ويرى أن ثقافتنا العربية محورها « المبادىء » لا « الأشياء » ومدارها « الأخلاق » لا « الجمال » ، ويستثنى من هذا المنهج السبل العلمية التى تمضى من التفصيلات الى الكليات ، وليست الحياة فى تقديره علما صرفا ، لأن الواقع الملموس هو جزء من واقع أشمل يضم غير الملموس ، فلنبق للمنهج العلمى على مجاله ولنفد من تلك القيمة الفكرية المتجهة الى الكليات والمبادىء ، شريطة أن يكون من حقنا التعديل فى كل ما ورثناه من هذه المبادىء كلما اقتضت الضرورة ذلك ·

● هذا العدد

ويحدد الدكتور فؤاد زكريا في مقاله عن الأصالة والمعاصرة الاطار الذي ينبغي أن يحكم علاقتنا بالتراث ، فيرى ان طرح مشكلة القديم والجديد قد خضعت لملابسات عديدة خلال القرن الماضي ، وانتهت في العقدين الأخيرين الى صيغة « الأصالة والمعاصرة » التي روج لها « جاك بيرك » وتلاميذه من العرب ، ويحلل دلالة هذه الصيغة فيأخذ عليها ثلاثة عيوب أساسية : أولها تصور أن هناك تعارضا بين اللفظين ، وثانيها افتراض أن علينا أن نختار بينهما كبديلين أو نلجأ في أحسن تقدير الى عملية تلفيق بينهما ، وثالثها انها تعبر عن خواء في حاضر مجتمعنا . ثم يمضي في تحليل معنى الأصالة على اعتبار أنها ليست هي الشيء المائل الذي تمتد خيوطه الى الماضي ، ومن ثم يصبح الأصيل هو المعاصر الذي يتميز بعمق جذوره التاريخية ، ومن ناحية أخرى تعني الصدق مع النفس والتعبير الحقيقي عن الذات وهذا هو لب المعاصرة ، فيلتقي في معنى الأصالة الابتكار والابداع ، الى جانب حكمة الماضي وخبرة التراث .

وتأتي ندوة العدد بعد هذا المدخل لتستقطب الخيوط الفلسفية العامة وتلقي ضوءا متعدد الألوان والأصوات على قطاعات التراث المختلفة ، مما يؤذن بانتقال الايقاع في العدد الى البحوث المتخصصة التي تتمركز في مجموعة من الحقول المتجانسة ، يتصدرها حقل النقد الأدبي — من الوجهة النظرية — تتلوه تنويعات التراث المختلفة ، وتختمه جملة من الدراسات النقدية التطبيقية المتصلة بتوظيف التراث في الأجناس الأدبية المختلفة .

فيحلل الدكتور شكري عياد مفهوم الأسلوب في التراث العربي في مراحله المختلفة ، خاصة لدى بعض المتأخرين مثل حازم القرطاجني وابن خلدون ، ويعقد موازنة بين مفهوم الأسلوب كما تمثل في الدراسات العربية وكما تمثل في الثقافات الأوربية القديمة ينتهي الى تحقق المشابهة بين ما سمي بالبلاغة هنا وهناك ، ثم يتابع تطور الحركة النقدية الغربية باهتمام الرومانسيين بالعنصر الذاتي والتجربة الشخصية والشكل العضوي وانعكاس ذلك على تصورهم للأسلوب بشكل انطباعي بعيد عن الانضباط والموضوعية مما أدى الى رد فعل حديث هو محاولة تأسيس الأسلوب على مناهج علم اللغة لكي يصبح بديلا عن البلاغة القديمة التي لم تستطع في الماضي أن تصنع من مباحثها الجزئية بناء كليا متماسكا . وينتقل الباحث الى الساحة العربية فيرصد محاولتين رائدتين في هذا المجال لتجديد البحث البلاغي ، هما محاولة الأستاذ أمين الخولي ومحاولة الأستاذ أحمد الشايب ، وقد استطاع أن يضع يده على الجوانب الايجابية في كل منهما ، وأن يوضح الفجوات التي تخللت بناءهما المنهجي أيضا ، وينتهي الدكتور شكري عياد الى تأكيد وجوب الربط بين الدراسة العلمية للأسلوب ومناهج البحث اللغوي، هذا الربط الذي أتاح للدراسات الغربية أن تقطع شوطا بعيدا في تأصيل علم الأسلوب ليكون بديلا عن البلاغة القديمة .

أما الدكتور ابراهيم عبد الرحمن فيطرح في بحثه عن الاصول التراثية في نقد الشعر عند العقاد جملة تساؤلات عن نظرية العقاد في الشعر ، وهل وجدت مثل هذه النظرية وما هي عناصرها ومنابعها الأساسية . ويقدم مجموعة من الملاحظات العامة التي تتصل بنتاج العقاد النقدي في جانبيه النظري والتطبيقي ، والملابسات التاريخية والشخصية التي حفت به . ويرى الباحث أن هناك محورين أساسيين دار حولهما العقاد في كل ما تعرض له من قضايا الشعر : هما العاطفة أو الوجدان والصدق ، وأن هذين المحورين يمكن ارجاعهما بسهولة الى مصادرهما في تراث النقد العربي القديم عند الجاحظ وابن قتيبة وابن رشيق . وعن هذين المحورين تفتقت في نقد العقاد قضايا كثيرة ، يحلل الباحث منها قضية الوحدة العضوية للقصيدة ، ويرى أن نقد العقاد لشوقي الذي طرح من خلاله مفهوم الوحدة العضوية كان أكثر اعتمادا على النقد العربي القديم ، لأن هذه الوحدة كانت تعنى لديه وحدة الموضوع والأغراض أكثر مما تعنى البناء العضوي الحقيقي في التصور الأرسطي والنقد الغربي ، ثم ينتهي الباحث الى ان العقاد في نقده كان امتدادا متطورا لمدرسة الاحياء النقدي التي بدأت بالمرصفي ، وانه استطاع بقدرته الخاصة على التمثل والهضم أن يمزج مزجا متقنا بين الرافد التراثي وما يأتلف معه من الثقافة الغربية .

ويتوغل الدكتور جابر عصفور في تتبع تعارضات الحداثة في القرنين الثاني والثالث الهجريين ، فيطرح اشكالية شعر المحدثين حينئذ ، بما تتضمنه من تعارض مع القديم ومع الحاضر الذي مازال ثابتا على القديم ، فالشاعر المحدث هو الذي يبدع في حاضره ويرتبط بالجانب المتقدم من ماضيه ، في مقابل الشاعر الذي يرتبط بالجانب الثابت منه ، ومن ثم يدخل الشاعر المحدث في مجموعة من التعارضات التي تصطدم بالأذواق السائدة والأنظمة الفكرية والمؤسسات الاجتماعية والنقاد الذين يدركون الحاضر بطريقة مختلفة . مما يحدث صدمة الحداثة لدى متلقيه ، ويتوقف الباحث عند بشار وصالح بن عبد القدوس وأبي نواس وأبي تمام ليقدم شواهد من تجربة كل منهم على تجليات الحداثة عنده ووعيهم بذلك وبنتائجه على المستويات الفنية والاجتماعية ثم يستعرض موقف المجددين والمقلدين محددا العوامل التي أثرت في كل فريق ، لافيما يتصل بالشعر او اللغة فحسب ، بل فيما ينعكس من خلال هذين الموقفين على مستويات الحياة المختلفة ، بحيث تتوازى هذه التعارضات في دلالتها مع ما تولد عن تجربة الشعراء المحدثين ، ثم يرصد التداخل بين المستوى الفكري والابداعي وكيف أدى الى تأسيس نقد حديث في مقابل النقد النقلي القديم واخذت القيمة المعرفية للشعر تفرض نفسها فتقترن جودة الشعر ما يثير من لذة عقلية وغموض معا .

وفى القسم الثالث من العدد المتصل بمجالات التراث المختلفة يقدم الدكتور تمام حسان رؤية نقدية شاملة للتراث العربى فى علوم اللغة واصولها الدينية والقومية والاجتماعية ، فيتحدث عن النحو وفكرة الوضع والقاعدة فيه وعن القياس واركانه ، ويسجل ملاحظة ترددت فى مقال الدكتور زكى نجيب محمود حين قرر أن أصل الوضع والقاعدة تجريدات عليا تتمثل فيها فلسفة النحو • وفى هذا الصدد اشار الباحث الى النقد الذى طالما وجهه المشتغلون بعلم اللغة الحديث - وهو منهم - الى النحاة العرب لاصطناعهم هذه التجريدات واعتمادهم على المعيارية العقلية فى تناول نشاط ينبغى أن يرصد بالمنهج الوصفى ، ولكنه هنا يجرى لونا من رد الاعتبار لهؤلاء النحاة فى ضوء تطورات علم اللغة الحديث الذى يعلى مؤخرا من شأن النظرة العقلية فيما نادى به تشومسكى صاحب المذهب التحويلى من الاعتماد على الأبنية العميقة التى تستنبط منها بنيات سطحية متعددة ، كما يدفع الباحث شبهة بعض المستشرقين فى رد الأفكار النحوية الى المنطق الصورى الأرسطى وأوضح أن تفكير النحاة العرب يعتمد على المنطق المادى ونقد الفكر للواقع ••

ثم انتقل الباحث الى الحديث عن فقه اللغة عند العرب منتهيا الى المعاجم باعتبارها تمثل أكبر جهد بذله العرب فى حقل فقه اللغة لم يسبقهم اليه سوى الصينيين ، ومع ذلك فهو يحدد نقاط الضعف التى تعانى منها هذه المعاجم ، ويتوقف فى نهاية بحثه عند البلاغة فيستعرض نشأتها فى رحاب النقد وانتقالها من مجال المعرفة الى مجال الصناعة ، ويعرض لأقسامها الثلاثة المعاني والبيان والبديع مفصلا الحديث فى علوم اللغة •

ويأتى بعد ذلك فى حركة موضوعات هذا العدد دور الأدب الصوفى كوحدة متميزة فى تراثنا الفكرى فيشرح الدكتور عاطف جودة نصر علاقة التجربة الفنية بالتجربة الصوفية ودورهما فى ارساء لون من المعرفة الحدسية يعتمد على الانخراط فى الوعى الذاتى ونبذ المألوف وتكثيف الاحساس مما يجعل التصوف والشعر يؤسسان وحدة ينصهر فيها الفكر والشعور ، فاذا التصوف والفن شعور بالأفكار وتفكير بالمشاعر • ويقرر الباحث من الوجهة التاريخية تأخر ظهور الأدب الصوفى حتى القرن الثالث ، لأن الصوفية لم يشغلوا أنفسهم قبل ذلك بالتعبير الفنى عن تجاربهم ، ثم يعرض للشعر الصوفى فى مجالات الغزل والطبيعة والخمر ، ويبين مدى توفيق الشاعر الصوفى أو اخفاقه فى المواءمة بين جوانب الرمز الصوفى الجوانية وزخرف البديع البرانى فى الأداء ، ويقرر الباحث ان شروح هذا الشعر قد انتهت الى نوع من الآلية فى تفسير كناياته واشاراته • ويدعو الى ضرورة معاودة النظر فى هذه الشروح بوصفها ضروبا من التأويل والتحليل الرمزى الذى قد ينجح أحيانا ويتعسف أحيانا أخرى • ويحلل الباحث البناء الرمزى لشعر الغزل الصوفى وشعر الطبيعة ، ملاحظا التشابه بين موقف الرومانسيين الوجدانى من الطبيعة وموقف المتصوفة المفعم بالرموز والشفرات مما يثرى الوعى الانسانى بالكون والحياة • وأخيرا يتحدث الباحث عن الخمريات الصوفية وما ترمز اليه من حالات الوجد وبين منهجهم فى الافادة من لغة شعر الخمريات فى تطوير مصطلحهم الرمزى الخصب •

فاذا جاء دور الحديث عن التراث الفلسفى أقام الدكتور حسن حنفى تصوره له على محورين متوازيين : أحدهما يحدد العناصر الايجابية التى توقفت ولم يقدر لها النماء فى هذا التراث ، والآخر يشير الى السلبيات التى استمرت فيه وعاقت تطوره ، فيعرف أولا تراثنا الفلسفى بأنه مجموع ما وصل الينا من نظريات فى المنطق والطبيعيات والالهيات، ويصفه بقابلية التأويل وضرورة الارتكاز على اللحظة التاريخية المحددة طبقا لمشروع كل جيل ، ثم يرصد جملة العناصر المتوقفة فيه ، ومن أهمها تطوير الفكر الدينى واحتواء الحضارات المجاورة ومواكبة حركة الترجمة بحركات النقد والتلخيص والتأليف ، وابداع لغة جديدة تحمل هذه المعطيات ، ونمو العلم الطبيعى بفروعه المختلفة ، وسيادة النظرة الكلية الشاملة التى تتوحد بها الحكمة والشريعة وتحل فى ضوئها مشاكل الالهيات والكونيات • أما السلبيات التراثية التى مازالت تجثم فى تقدير الباحث على أفقنا الفكرى فيعدد منها غلبة المنطق الصورى والنزعة التبريرية والمعرفة الاشراقية التى تعتمد على الفيض ، والترتيب المتدرج للكائنات والظواهر وخضوعها لسيطرة الضرورات الكونية والفضائل النظرية ، وأخيرا غيبة الانسان وسقوط التاريخ •

ويقدم الدكتور عز الدين فودة تأصيلا للتراث السياسى فى رسائل اخوان الصفاء ، وهو تأصيل ينظر الى هذه الرسائل باعتبارها واحدة من أهم وثائق التراث الاسلامى ، وذلك بما تمثله من صياغة توفيقية بين تيارات متعددة وروافد مختلفة ، تهدف الى ربط السياسة بالدين ، لاقامة ما يسمى دولة الخير ، ومن هذه الزاوية فى النظر يبدأ المقال بالمصادر الفكرية للرسائل ، ليكشف عن المغزى الذى يصل ما بينها ، ثم يحدد أهدافها السياسية المرتبطة بالواقع التاريخى والاجتماعى من خلال فرضيات فلسفية معينة تقوم على أساسها دولة أهل الخير •

وفى ختام هذه الكتلة التراثية يقدم لنا الدكتور عفت الشرقاوى تصوره لمشكلة التراث التاريخى • فيحلل المعانى اللغوية لكلمة تراث ليستشف منها البعد الزمنى وفكرة الانتماء القومى ووحدة الجماعة وضرورة استلهام التراث من أجل التقدم منه نحو آفاق الابداع ، ويفند الباحث ما يقال من أن التاريخ يعيد نفسه ، مؤكدا اننا عندما نعثر على القانون الكلى الذى نفسر به انجازات الماضى فاننا نملك صناعة المستقبل •

ثم يطرح عددا من الأسئلة عن التراث التاريخي وعن خصائصه الأساسية ، وكيف يكون مصدرا لوعي حضارى أصيل ، ويجيب عن هذه الأسئلة ، مستعرضا فكرة التاريخ عند المسلمين ودلالاتها المختلفة عبر تطورها ، ويخلص من ذلك الى ضرورة قيام تفسير حضارى شامل للتاريخ ، يأخذ فى اعتباره الأساس الاجتماعى والعنصر الروحى ويحدد أنماط الحياة والفن والفكر مجتمعة ، تمهيدا لفهم أجدى لتطور الأحداث وادراك أفضل لواقعنا الحضارى ، على أساس الربط بين مبدأ الابداع والوعى التاريخى بالنفس ومعرفة الذات ، اذ أن هذا هو أساس كل نهضة وتقدم .

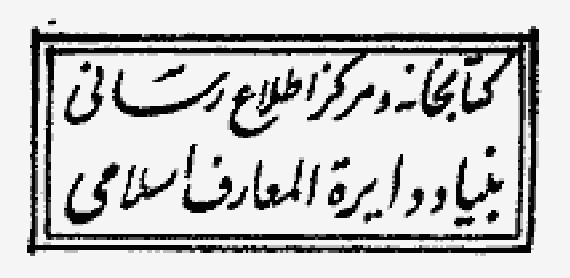
ويتحول ايقاع العدد عندئذ ليطرح أشكالا تطبيقية لتوظيف التراث فى الأدب فيتناول الدكتور عز الدين اسماعيل توظيف التراث فى المسرح شارحا فكرة الوعى بالتراث ومدى تمثلها فى الماضى ، وتفتح هذا الوعى وتطوره شيئا فشيئا فى العصر الحاضر ، مسجلا المسافة بين بدايات هذا الوعى كما تمثلت فى الأعمال المسرحية المبكرة نسبيا ، والنهايات التى تحققت فى السبعينات من هذا القرن ، ومحور القياس لهذا المنظور هو مدى تحقق الوعى بالواقع فى كل حالات استلهام التراث الى مستوى المواجهة لهذا التراث . ثم يرصد عناصر الاستلهام أو التوظيف كما تمثلت فى عدد من المسرحيات يبدأ بشوقى وينتهى بالدكتور سمير سرحان من حيث العناصر الشكلية والمضامين الفكرية ، وأخيرا تعرض الدراسة لثلاث من القيم التى صاحبت تطور ذلك الوعى هى قيم الكرامة والحرية والعدالة وما طرحه المسرح بالنسبة اليها من اشكاليات .

وتتكىء الدكتورة سيزا قاسم على منظور حديث اذ تحلل الخلفية التراثية لفنان عربى هو جبرا ابراهيم جبرا فى روايته « البحث عن وليد مسعود » من خلال تمثل التراث كمجموعة من الأبنية المتدرجة من المستوى اللغوى القائم فى التراكيب المسكوكة الى المستوى القصصى المعتمد على الأخبار والروايات ، حتى المستوى الأسطورى الذى يستوعب النماذج العليا للوجدان الجماعى ويرمز لها بطريقة تمكن الفنان من التعبير عن الحساسية الحديثة وتشكيلها فى آن واحد ، كما تمكنه من مواجهة مأزق تعدد روافده التراثية وحله بالعثور على الصيغة الموائمة الخلاقة .

فى حين يقدم الدكتور على عشرى زايد مسحا وتنميطا منظما لأشكال توظيف التراث فى الشعر العربى المعاصر ، واستخدام معطياته استخداما ايحائيا رمزيا لحمل الأبعاد الجديدة للرؤية الشعرية . فيصنف المصادر التراثية الى انواعها الدينية والفلسفية والتاريخية والأدبية والأسطورية ، ويعدد معطياتها المستفردة من شخصيات وأحداث ونصوص ومعجم تراثى وقوالب فنية وعناصر بلاغية وموسيقية . ويرصد مختلف « التكنيكات » والأساليب التى ابتدعها الشعراء المحدثون لتوظيف تلك المعطيات ، ويحلل تركيب الصور الشعرية الجزئية والكلية الرمزية التى تعتمد على هذا التوظيف ، مستعرضا نماذج عدة تغطى ساحة الشعر العربى الحديث بكل تنويعاته الاقليمية والمذهبية .

وبعد فان القسم الثانى من المجلة الذى يأخذ عنوان الواقع الأدبى يقدم تجربة نقدية كان من المقدر لها أن تتعدد لتغطى مجالات الانتاج الحديث فى الشعر والرواية والمسرح . ولكن تضخم العدد من ناحية وضيق الوقت من ناحية ثانية قد جعلنا نقتصر على مقال الدكتور صلاح فضل الذى بحث فيه انتاج الدلالة فى شعر أمل دنقل . ثم نورد جملة من الدراسات النقدية لأهم التجارب فى المعالجات التراثية من خلال العرض العلمى لأهم الكتب المتعلقة بالتراث ، ومن الواضح أننا نولى عرض الكتب أهمية تتجاوز ما درج عليه القارىء العربى ونحاول أن نربطها بالمحور الرئيسى للعدد . كما نقدم عرضا للدوريات الانجليزية والفرنسية ولأهم الرسائل الجامعية ولمجموعة من الكتب التى صدرت فى مصر من الأدب والنقد فى الآونة الأخيرة .

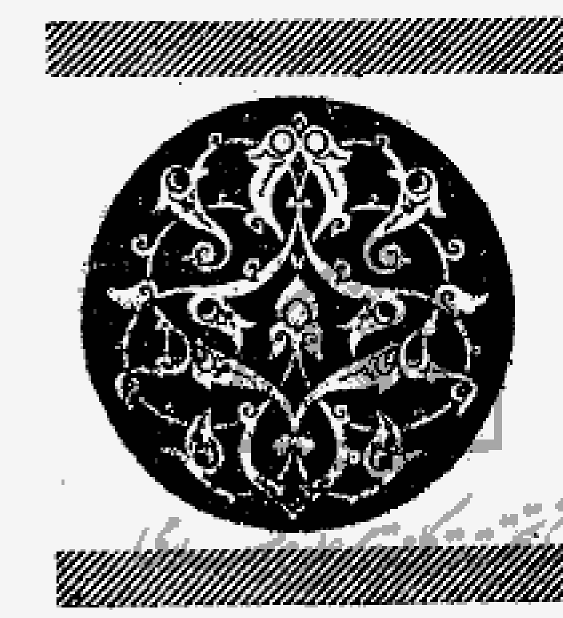
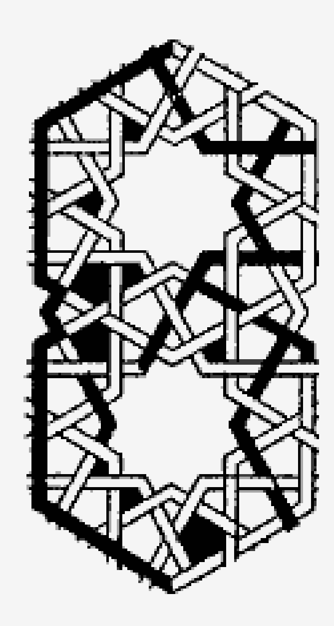
ولسنا اخيرا بحاجة الى تأكيد بعض المسلمات التى تعودت المجلات الدورية على ترديدها ، مثل مسئولية كل كاتب عن مادته العلمية وآرائه الشخصية ، وأن معيارنا الأساسى فى اختيار البحوث هو جدية التناول وعلمية المنهج ، واننا لن ندخر جهدا فى سبيل تقديم انجازات حقيقية فى مجالات النقد ونظرية الأدب فى الأعداد القادمة .





الدكتور شوقى ضيف

وحدة التراث

امتنا العربية ذات تراث واحد روحى وعقلى وادبى ، ونور تراثها الروحى الباهر القرآن الكريم المعجزة التي ليس لها سابقة ولا لاحقة فى تاريخ الحياة الروحية الانسانية نور يهدى الانسان سواء السبيل منتقلا به من الظلمات الموحشة الى عالم النور والهداية الربانية بما شرع القرآن له من قيم روحية خالصة ترسم له اصول عقيدة الهية رفيعة وعبادات وفضائل تطهر نفسه وتزكى قلبه ، وقيم عقلية تخلصه من السحر والكهانة والخرافة وتعده للعلم والمعرفة والانتفاع الحياة ، وقيم اجتماعية تدفعه الى العدالة والمساواة بينه وبين افراد الامة فى جميع الحقوق والواجبات ، وقيم انسانية تكفل للانسان كرامته وحريته حتى فى دينه .

وبهذا الدين الحنيف المثالى ـ لا بالسيف ـ فتح العرب ايران واستولوا على اهم ولايتين للدولة البيزنطية : الشام ومصر ، وامتد السيل النورانى سريعا الى شمالى افريقيا حتى المحيط فى الغرب والى أواسط آسيا والهند فى الشرق . وكل هذا العالم الكبير فتح القرآن الكريم مغاليق القلوب من سكانه ، فاذا هم يدخلون فى دينه أفواجا ، واذ الفئة العربية القرشية تكتسح كل ما التقت به من لغات فى تلك البلدان ، اذ كانت تلاوته فرضا مكتوبا على كل مسلم ، وايضا فانهم وجدوا فيه بلاغة رائعة وبيانا صافيا شفافا ، فهجروا لغاتهم الى لغته ، واتخذوها لسانا لهم يعبرون به عن ذات مشاعرهم وعقولهم .

والقرآن بذلك عمم وحدة الدين ، وعمم أيضا وحدة اللغة فى أمته من أواسط آسيا الى المحيط حتى بين من لم يتابعوا دينه من أهل الديانات الأخرى سماوية وغير سماوية لسمو العربية وخصائصها البلاغية الرائعة ولمرونتها فى الاشتقاقات والاستعمالات اللغوية ، مما وسع محيط العربية ، وجعلها خليقة بأن تكون لغة عالمية . ويكفى أنها حين غزت اللغات القديمة فى

• وحدة التراث

منطقة الشرق الأوسط ، وخاصة الفارسية والسريانية واليونانية التي كانت شائعة في الشام ودواوينها وكذلك في دواوين مصر استعلت عليها جميعا ، وملكت من السكان في تلك المنطقة وغيرها الألسنة والأفئدة .

وبجانب القرآن الكريم وجمعه الأمة على لغة واحدة كان هناك الحديث النبوي الذي يوضح ويفصل تعاليم الاسلام الروحية والأخلاقية والعقلية والاجتماعية والانسانية ، وكان الصحابة يروون حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وكان هو نفسه يحثهم على ذلك ويحضهم عليه . وقد اخذت تنهض بسرعة ـ منذ عهده ـ حركة علمية عظيمة حول تشريعات الدين ، وكان المسلمون يلقونه يوميا للاستماع منه الى هذه التشريعات وما يصحبها من تعاليم ، وكان يرسل الى القبائل رسلا ليعلموا أهلها كتاب الله وسنة رسوله وما يحملان من كل شئون الدين في عباداته ومعاملاته وأوامره ونواهيه . وبمجرد انتشار الصحابة في الأمصار الاسلامية اخذوا يبلغون المسلمين في أقطار الأرض كتاب الله وسنة رسوله . وسرعان ما تجرد منهم في كل بلدة اسلامية معلمون يتحلق الناس حولهم في المساجد ، يقرءونهم الذكر الحكيم ويروون لهم الحديث النبوي ويبسطون لهم القول في تفسير القرآن وفي العبادات وما سنه الاسلام في المعاملات .

ويعنى فريق من الصحابة في الأمصار الاسلامية بتلاوة القرآن الكريم وضبطها أدق ما يكون الضبط ويأخذ القراءة عنهم التابعون ، ويشتهر بها أئمة في كل مصر ، وتتميز منهم جماعة تكون هي القراء السبعة الذين اشتهروا في العالم الاسلامي الى اليوم ، وقراءاتهم بذلك تراث عام للأمة في المشارق والمغارب . والحق علماء القراءات بهم سبعة آخرين ، وكلهم من قراء القرن الثاني الهجري تقريبا ، ومن زمنهم الى زمننا ترلت القراءات واحد ، لا يصيبه أي اختلاف من جيل الى جيل .

ومثل القراءات تفسير الذكر الحكيم ، فقد نزل مأثور عن الرسول صلى الله عليه وسلم ثم عن صحابته وخاصة أبي بن كعب وعبد الله بن مسعود وعبد الله بن عباس ، وحمله التابعون عنهم الى آفاق الأرض : الى العراق وخراسان والشام واليمن ومصر ، مع بعض اضافات لهم ، وأخذت مادة هذا التفسير المأثور تتضخم من جيل الى جيل حتى سجلها الطبري في تفسيره الضخم لأواخر القرن الثالث الهجري . وتظل مادة هذا التفسير بأعين كل من حاولوا تفسير الذكر الحكيم بعد الطبري من غزنة في أفغانستان الى قرطبة في الأندلس .

وهذا نفسه يلاحظ في الأمهات من كتب الحديث النبوي وشروحها ، ونعرض لكتاب واحد من تلك الأمهات هو صحيح البخاري المتوفى سنة ٢٥٦ فقد شرحه مرارا علماء يمتدون من بست وهراة في أفغانستان الى قرطبة في الأندلس ، مثل أحمد بن محمد الخطابي البستي الأفغاني وابن بطال القرطبي والنووي الدمشقي وشرحه مطبوع ، وشرحه المصريون مرارا كثيرة من أمثال ابن الملقن والبلقيني والدماميني ، ومن شروحهم المطبوعة فتح الباري في شرح صحيح البخاري لابن حجر المتوفى سنة ٨٥٢ وارشاد الساري في شرح صحيح البخاري للقسطلاني المتوفى سنة ٩٢٣ ولستمر الصحيح يشرح في الحقب المتأخرة مثل شرح القاري الهروي المتوفى سنة ١٠١٤ وحاشية عبد القادر الفاسي المتوفى سنة ١٠٩١ وشرح علي زاده حلمي المتوفى سنة ١٠٦٧ . وكل شارح من هؤلاء الشراح كان يرجع الى الشراح قبله . ولهذا كله دلالتان : دلالة على أن صحيح البخاري بمجرد ان الفه صاحبه أصبح تراثا عاما مشتركا للعالم العربي جميعه ، ودلالة ثانية هي أن شروحه تحولت بدورها تراثا عاما للأمة ، فما يؤلفه منها شارح في أقصى الشرق مثل بست وهراة يعكف على قراءاته العلماء في أقصى الغرب في فاس وقرطبة ، ولو أننا عنينا بأن نجمع كل ما كتب من شروح وأعمال حول صحيح البخاري لشغل ذلك منا عشرات الصفحات . ولعل من الطريف أن نعرف أنه استحال في مصر أثناء العصور الوسطى الى مايشبه عملا شعبيا ، اذ كان يقرأ في

المساجد ، ويتجمع أهل القاهرة لسماعه وخاصة في شهر رمضان ، وكان ذلك يحدث في كثير من البلدان العربية ، وكانت تحقه بمصر احتفالات كبيرة عند اختتام قراءته ٠

ومما يوضح لنا هذا الجانب من وحدة التراث الديني الروحي المذاهب الفقهية ، ومعروف أن مذهب الامام أبي حنيفة أقدمها وأنه نشأ في العراق ، وقد نماه في مصنفات كثيرة تلميذه محمد بن الحسن الشيباني البغدادي ، وتوالت الشروح تشرح مصنفاته ،ولم يلبث أن ظهر في المذهب تلميذ مصري خصب الملكات هو أبو جعفر الطحاوي فكتب مصنفات بديعة حملت عنه الى جميع الآفاق ، وتعاقب فقهاء الأحناف في العالم الاسلامي ، وتعاقب لهم مالا يكاد يحصى من المصنفات ، وكل مصنف يحاول أن يقرأ جميع ما كتب قبله في الفقه الحنفي ، ويثبت ما لكل فقيه سبقه ــ منذ أبي حنيفة الى زمنه ــ من رأى أو فتوى في مسألة من المسائل الشرعية ٠ ويحاول ذلك نفسه في العصور المتأخرة كتاب الشروح والحواشي ٠

ونشأ مذهب الامام مالك في الحجاز ، وفيه وضع كتابه « الموطأ » الذي كان يلقيه بالمدينة المنورة ، ونمى مذهبه بعده تلميذ له مصري هو عبد الرحمن بن القاسم في مصنف فرع فيه على كتاب الموطأ فروعا كثيرة ٠ وعن ابن القاسم أخذ المذهب تلميذ مغربي هو سحنون القيرواني التونسي ونشره في المغرب جميعه ، وأخذ المذهب عنه أيضا يحيى بن يحيى الليثي فقيه الأندلس وامامها ، وكان قد تتلمذ لمالك ثم تتلمذ لابن القاسم وأخذ عنه كل ما عنده ، وعاد الى قرطبة فنشر المذهب بها وبالأندلس ٠ وامتد فرعان منه الى العراق والشام ، وأخذ كل خالف من فقهاء المذهب يؤلف فيه على مر العصور مستضيئا بكتابات أسلافه ومؤلفاتهم ذاكرا دائما آراءهم وما لهم من اجتهادات واستنباطات ٠

وينزل مصر الامام الشافعي وبها توفى ، وتتلقى عنه مذهبه ، ويحمل عنها الى جميع الأمصار الاسلامية ويتكاثر أتباعه لا في مصر وحدها ، بل أيضا في الشام والعراق وايران ، ولتلميذيه المصريين : المزني والبويطي فضل كبير في نشر المذهب ، وخلفهما عليه أئمة كثيرون في مختلف الأزمنة مثل أبي اسحق الشيرازي وامام الحرمين الجويني الخراساني والرافعي القزويني والنووي الدمشقي وابن دقيق العيد المصري ، ولهم ولأمثالهم عشرات الكتب في المذهب وعشرات الشروح والحواشي ٠وحين ترجع الى حاشية في حقبة متأخرة ترى أسماء أئمة المذهب تتردد جميعا لايغيب منهم أحد مثل من سميناهم ومثل العز بن عبد السلام والرملي ٠

وبالمثل كان لمذهب الامام ابن حنبل أئمة كثيرون حملوه عنه ، وقد بدأ ازدهاره ببغداد منذ حياة مؤسسه ، ونمت منه فروع في العالم الاسلامي وخاصة في الشام ، وعنيت به مصر واحد ينشط بها منذ زمن الأيوبيين ، ومن كبار أئمته عبد الغني المقدسي الحنبلي وابن تيمية ٠

وكل من يقرأ في كتب هذه المذاهب الأربعة الأساسية في الفقه والتشريع وينظر في مؤلفيها وبلدانهم يلاحظ أنهم موزعون على تلك البلدان لا فرق بين بلدة وبلدة ، اذ يكاد يكون لكل بلدة نصيب من المؤلفين في هذا المذهب أو ذاك ٠ وتستطيع أن تلاحظ ذلك بوضوح حين تتناول كتب التراجم الخاصة بكل مذهب ، فانك اذا رجعت الى الديباج المذهب لابن فرحون الخاص بفقهاء المذهب المالكي أو الى كتاب تاج التراجم لابن قطلوبغا الخاص بفقهاء المذهب فرحون والى كتاب طبقات الشافعية للسبكي أو الى كتاب طبقات الحنابلة لابن أبي يعلى رأيت توا أن لكل بلدة كبيرة فقهاء في المذاهب الأربعة ، فاذ أنت اخترت أصحاب مذهب واحد ودرست كتبهم وجدت فقههم واحدا أو قل تراثهم الفقهي واحدا لأنه تراث مشترك ، ولا فرق مثلا بين أصول الفقه الحنفي وفروعه في بلدة وفروعه وأصوله في بلدة أخرى ، وقل ذلك نفسه في بقية المذاهب ٠

- ٢ -

وما قلناه عن وحدة التراث الديني يصدق على التراث النحوي واللغوي والبلاغي ، أما التراث النحوي فعد فيه كتاب سيبويه ــ منذ ألف ــ المصدر الأساسي لمادته ، وأخذ تلميذه الأخفش الأوسط ومن جاءوا بعده من نحاة المدرسة البصرية يعتمدون عليه ، فاتحين الأبواب للاجتهاد ، مستنبطين كثيرا من الآراء ، مؤلفين في النحو كتبا كثيرة ٠وبالمثل صنعت الكوفة في النحو ، استحدثت فيه مذهبا شاد الفراء أركانه ، وخلفه نحاة مدرسته يجتهدون ويستنبطون ويؤلفون كثيرا من الكتب ،ثم جدت في النحو مدرسة ثالثة ببغداد ، أقام صرحها نحاة مختلفون أهمهم أبو علي الفارسي ٠

وحين نقرأ في كتب المدرسة البغدادية الثالثة سنجدها لا تترك رأيا لامام من أئمة المدرستين السابقتين : البصرية والكوفية الا تذكره ، ثم يحاول أئمتها بدورهم النفوذ من خلال ما قرءوه

عند أساتذة المدرستين المذكورتين الى آراء جديدة لم يسبقهم اليها سابق . وبذلك كان مذهب المدرسة البغدادية يقوم على آرائهم الجديدة من جهة ، وعلى اختياراتهم من آراء نحاة البصرة والكوفة من جهة ثانية . ونشأت بعد هذه المدارس الثلاث مدرستان في مصر والأندلس ، وقد وضع أئمتهما نصب أعينهم الاختيار من آراء المدارس الثلاث السابقة واستنباط آراء مبتكرة جديدة .

وبذلك تحول كتاب النحو الكبير منذ القرن الخامس الى مايشبه دائرة معارف نحوية كبرى ، فالباب يفتح وتعرض قواعده ومسائله ، وتذكر فيها اراء المدارس الثلاث : البصرية والكوفية والبغدادية ، ويقارن مؤلفه بين تلك الآراء المختلفة لأئمتها ، ويختار لنفسه منها مايراه أكثر سدادا ، ويضيف الى اختياره ما يهديه اليه فكره واستنباطه من آراء جديدة . واقرأ في شرح ابن يعيش الحلبي على كتاب المفصل في النحو للزمخشري الخوارزمي أو في شرح الرضى الاستراباذي الطبرستاني على الكافية لابن الحاجب المصري أو في كتاب التسهيل وشرحه لابن مالك الأندلسي أو في كتاب ارتشاف الضرب أي عسل النحو لأبي حيان الأندلسي أو في مغني اللبيب عن كتب الأعاريب لابن هشام المصري أو في همع الهوامع للسيوطي أو في حاشية الصبان على الأشموني ، فستجد نفسك أمام موسوعات نحوية كبرى ، تساق فيها آراء جميع النحاة : بصريين وكوفيين وبغداديين وأندلسيين ومصريين ، حتى لتعجب أشد العجب من قدرة هؤلاء المؤلفين النابهين على جمع هذا التراث النحوى الهائل منذ سيبويه الى زمن كل منهم تقدم الزمن أو تأخر ، وما ذلك الا لأنه كان تراثا واحدا ، وهو تراث اشتركت فيه الأمة العربية بجميع نحاتها من أقصى الشرق في خراسان الى أقصى الغرب في الأندلس ، حتى ليخيل اليك كأن النحاة الماضين من جميع البلدان العربية وعلى مر الأزمنة عاشوا في بلدة كبيرة واحدة ، فكل نحوى يعرف الأئمة السابقين له في مختلف بلدانهم ، وكأنهم مواطنون له يواطنونه في بلدته ، ويعايشهم يوميا ويخالطهم في غدوهم ورواحهم ومحاضراتهم واملاءاتهم . ولذلك كنت دائما تجد العالم العربي — لا في علم النحو وحده بل في كل العلوم وخاصة الدينية — حين يبرح اقليمه الى بلدة في اقليم آخر لا يشعر أنه غريب، اذ كثيرا ما يجد شهرته سبقته اليها ، وربما سبقته اليها بعض مؤلفاته ومصنفاته ، فاذا علماؤها يرحبون به ، واذا هو يجد طلابا يريدون الاستماع اليه ، وسرعان ما يستديرون حول حلقته لاستماع دروسه .

ونضرب لذلك مثلا : أبا حيان النحوى فانه حين ترك موطنه : الأندلس الى القاهرة فرض له علماؤها وظيفة في أحد المساجد واستدار حوله الطلاب يستمعون الى ما يلقيه ، وهو نفسه ماحدث لكثيرين من العلماء قبله وبعده ممن نزلوا في القاهرة ، واتخذوها موطنا لهم ومقاما ، وهم يعدون بالعشرات ،ولم يكن ذلك يحدث في القاهرة وحدها ، بل كان يحدث في كل مدن العالم العربى ، فهو عالم واحد ، علمه دائما واحد وتراثه واحد .

وعلى نحو ما رأينا من وحدة التراث في النحو كانت تعم نفس الوحدة في التراث اللغوى وكتبه ومعاجمه ، فمن يؤلف معجما او كتابا لغويا يضع الكتب اللغوية والمعاجم السابقة نصب عينه يستمد منها مادته ، ونمثل لذلك بمعجم تهذيب اللغة للأزهرى المتوفى سنة ٣٧٠ للهجرة ، فقد ذكر في مقدمة معجمه أئمة اللغة الذين نقل عنهم المادة اللغوية مترجما لهم ترجمات موجزة مع ذكر كتبهم التى انتفع بها في معجمه ، وقد ذكرهم واحدا واحدا حتى بلغوا أربعة وثلاثين عالما لغويا في مقدمتهم الخليل بن أحمد صاحب معجم العين ونص على سبعة أئمة آخرين لم يبلغوا في الثقة مبلغ الأولين ، وعد منهم ابن دريد صاحب معجم الجمهرة ، وقال انه نقل عنه حروفا يسيرة .

ومن أروع ما يصور التواصل الوثيق في التراث اللغوى كتاب المخصص في اللغة لابن سيده المصرى المتوفى سنة ٤٥٨ وهو معجم بحسب الموضوعات والمعانى لا بحسب الألفاظ والكلمات ، ونراه في مقدمته يذكر حشدا ضخما من مصادره، في مقدمتها كتب الأصمعى في السلاح والابل والخيل وكتب أبى زيد في الغرائز والجرائم وكتب أبى حاتم السجستانى في الأزمنة والحشرات والطير وكتابات أبى عبيد القاسم بن سلام في غريب الحديث والمصنف وكتابات ابن شميل في الصفات وغريب الحديث وكتب ابن الأعرابى في النوادر وأبيات المعانى والخيل وكتب ابن السكيت في اصلاح المنطق والألفاظ والفرق والأصوات والزبرج والمثنى والمكنى والمبنى والمؤاخى والممدود والمقصور ، وكتب أبى حنيفة الدينورى في النبات والأنواء وكتابات ثعلب في الفصيح والنوادر وكتب المبرد في المذكر والمؤنث وغيره وكتب ابن قتيبة في الأشربة ومعانى الشعر والأنواء وغريب القرآن وغريب الحديث والميسر والقداح وكتب للحيانى في اللغة وكتابا كراع المصرى : المنضد في اللغة ومختصره المجرد، وبجانب هذه الكتب والدراسات اللغوية الخالصة

يذكر ابن سيده المعاجم التى استعان بها فى تاليف مخصصه ، وهي معجم العين المنسوب الى الخليل ومعجم الجمهرة لابن دريد وكتاب البارع لأبى على القالى وكتاب الزاهر فى معانى كلمات الناس لأبى بكر الأنبارى .

ويتبين من هذا السرد الذى وضعه ابن سيده فى مقدمة مخصصه لكتب اللغة التى اطلع عليها أنه لم يترك كتابا قيما فيها للمؤلف فى طول العالم العربى وعرضـــه الا اطلع عليه وأفاد منه ، ولم يكتف فى مادة كتابه بمعاجم اللغة وكتبها الخاصة، فقد ذكر فى مقدمته أنه رجـــع الى كتب نحوية مختلفة فى مقدمتها كتـــاب سيبويه ، وكتـــاب الايضاح فى النحو لأبى على الفارسى وكتاب الحجة فى علل القراءات السبع التى دونها أستاذه ابن مجاهد فى كتابه السبعة فى القراءات وأيضـــا كتب املاءاته مثل الحلبيـــات والبغـــداديات والشيرازيات والبصريات الى غير ذلك من كتبه ، وشرح السيرافى على كتاب سيبويه وكتابات ابن جنى فى الخصـــائص وسر الصناعـة ، وشرح كتاب سيبويه للرمانى وتفسيره للقرآن .

وهذا عالم واحد من علماء اللغة فى أقصى الغرب بمرسية فى الأندلس يحاول أن يؤلف كتابا فى اللغة فيجمع له كل الكتب والمعاجم اللغوية التى ألفت فى البلاد العربية حتى أقصى الشرق . ولعل فى ذلك ما يدل بوضوح على أن التراث اللغـوى كان تراثا مشتركا بين جميع البلدان العربية وأن رفوف مكتبة من المكتبات الكبرى فى تلك البلدان لم تكن تخلو من كتاب قيم من كتبه . وكأن الوطن العربى جميعـــه ازاء التراث كان ـ كما قلنا ـ بلدة كبيرة واحدة ، يتعارف أهلها على كل سكانها السابقين ، حتى كأنهم لا يزالون بينهم أحياء ،وهم يقرءون ما يؤلفون لهم ويصنفون .

وهذه الوحدة فى التراث نلتقى بها فى علوم البلاغة ، فمنذ وضع الجاحظ أصـولها الأولى وتلاه ابن المعتز يضـع علم البديع احد علومها ومحسناته تكاثر علماؤها ومصنفوها من مثـل قدامـة وابن وهب وابن طباطبـا وأبى هـلال العسـكرى وابن سـنان الخفاجى . ويضـع عبد القاهـر الجرجانى علم المعـانى ويعطى علم البيان بتشبيهاته واستعاراته ومجازاته صيغته النهائية . وتضاف الى المحسنات التى ذكرها ابن المعتز محسنات جـديدة . وتتحول تلك المحسنات وقواعد علمى البيان والمعانى عنـــد عبد القاهر الى ما يشبه نجوما قطبية يستضىء بها فى جميع البلدان العربيـــة من قاموا عـــلى التراث البلاغى من أمثال الزمخشرى والخـوارزمى والفخر الرازى والزملكانى الدمشقى والتنوخى البغدادى وابن الأثير الموصلى ويحيى بن حمزة اليمنى

واذا مضينا بعد هؤلاء البـــلاغيين الأعلام الى عصر المتون والشروح وجدنا الخطيب القزوينى الدمشقى داراوتدريسا يؤلف فى البلاغة متنا طريفا يسميه متن التلخيص ، وسرعان ما يتجرد غير عالم فى البلدان الاسلامية لشرحه ، فيشرحـه فى أقصى الشرق السعد التفتازانى ويضع على شرحه السيد الجرجانى حاشيته ، ويشرح المتن أيضا عصام الدين الاســفراينى الخراســانى ، ويشرحه أحـد علماء المغرب ، ويشرحه بهاء الدين السبكى المصرى . فالتلخيص تراث بلاغى عام ، ليس تراث دمشق وحدها ، بل هو تراث جميع البلدان العربية ، وكل بلد يتجرد منها عالم لشرحه

ومن يرجـع الى مقـدمة شرح السبكى على متن التلخيص يجده يذكر انه استعان فى شرحـه بثلاثمائة كتاب ، وكثير منهـا لا نعرفه ، لأنه لا يزال مخطوطا محفوظا على رفوف المكتبات الكبرى أو لأنه سقط من يد الزمن ، ومما ذكره وهو مطبوع بين أيدينا كتاب البديع لابن المعتز واعجاز القرآن للرمانى والصناعتين لأبى هـلال العسكرى والكشاف للزمخشرى وسر الفصـاحة لابن سنان الخفاجى والوساطة لعلى بن عبدالعزيز الجرجانى والبديع لابن منقـذ ودلائل الاعجاز وأسرار البلاغة لعبد القاهر ونهاية الايجاز للفخر الرازى والمثل السائر لابن الأثير والمصبـاح لبدر الدين بن مالك والتبيـان لابن الزملكانى والأقصى القريب للتنوخى وشرح بديعية صـــفى الدين الحلى وشروح كتـــاب المفتاح للسـكاكى من مثل شرح قطب الدين الشيرازى والترمـذى والكاشى الى غير ذلك من مصادر ـ كثيرة انتفع بها السبكى فى شرحه .

ولعل فى ذلك كله ما يصور مـدى وحـدة التراث البلاغى ، فكـل مـا الف فى البلاغـة وعلومها وكل ما اتصل بها من كتابات فى النقد وعلم الأصول والنحو ـ كما صرح بذلك السبكى فى مقدمة شرحه ـ يصبح مادة له فى صنع هذا الشرح ، واذا انت اخذت تقرؤه وجـدت علماء البلاغة معروضين عليك عرضا علميا دقيقا منتهى الدقة ، كل عالم وافكاره وما اكتشفه من قواعد البلاغة ومن محسنات البديع . ولايخطئك أبدا أن تتعرف لهذا العـالم او لذاك أفكـــاره وآراءه داخل هذا التراث البلاغى الممتد نهره الكبير من اواسط آسيا الى المحيط الأطلسى ، كما لا يخطئك ابدا ان تشعر بوحدة تســـود هذا التراث .

- ٣ -

ولم تقف هـذه الوحدة عند تراثنا الروحي وعلومه ولا عند تراثنا النحوي واللغوي والبلاغي وما اتصل به من العلوم ، بل امتدت أيضا الى تراثنا الذي اتصل بعلوم الأوائل : الفلسفة والطب والطبيعة والكيمياء والرياضة ، فبمجرد أن ترجمت هذه العلوم الى العربية في القرنين الثاني والثالث للهجرة تحولت سريعا تراثا واحدا مشتركا بين جميع الاقطار العربية . ومعروف ان حركة الترجمة للفلسفة والعلوم اخذت تنشط في بغداد بقوة اذ اهتم بها خلفاء بني العباس وكافأوا عليها المترجمين مكافآت كبيرة ، فاندفعوا يترجمون وينقلون الى العربية كل ما استطاعوا من كنوز علمية حتى كأنه لم يبق كتاب مهم يوناني أو فارسي أو هندي الا ترجمه النقلة . وقد أكبوا على العربية يتزودون منها ازوادا كبيرة ، حتى يتقنوا النقل ويحكموه. ويقال ان النقل اولا كان نقلا حرفيا ، حتى اذا كان عصر المأمون اخذ المترجمون ينقلون جملة المعنى ، فالمترجم لكتاب يقرأ الفقرة فيه ويتمثلها ثم ينقلها الى العربية . وكانت الحركة من الخصب بحيث تكون سريعا للعرب عالم كيميائي كبير ، هو جابر بن حيان الذي عاش في القرن الثاني الهجري وترك في الكيمياء رسائل اصبحت اسس هذا العلم واصوله في العربية . وتتسع الحركة العلمية والفلسفية في عصر المأمون ، فيظهر عالم رياضي فذ هو الخوارزمي واضع علم الجبر لأول مرة في تاريخ الرياضيات ، كما يظهر أول فيلسوف عربي بالمعنى الدقيق لكلمة فيلسوف ، وتقصد الكندي . وظهر بعد الكندي والخوارزمي وجابر بن حيان فلاسفة وعلماء عرب لا يكادون يحصون عدا

ولسنا بمجال الحديث عن مدى ازدهار تلك الحركة الضخمة الكبيرة وما نشأ عنها من فلاسفة نابهين في مجالات الفلسفة وعلماء أفذاذ في مجالات الرياضة والكيمياء والطبيعة والطب انما نريد ان نلفت الى ان كل علمائنا وفلاسفتنا في الاقطار العربية كانوا يتعاملون بلغة علمية وفلسفية واحدة : لغة مصطلحاتها الفلسفية والعلمية واحدة ، ولا خلاف في اي مصطلح بين الرازي والفارابي وابن سينا في الشرق يشتغل بعلوم الأوائل . ومن يقرأ الكندي والرازي والفارابي وابن سينا في الشرق يستطيع ان يقرأ بسهولة أيضا ابن باجة وابن رشد وابن طفيل في الغرب . وعلم كعلم الطب الذي أودعه ابن سينا كتابه القانون لايجد المتخصص في الطب بالشام مثل ابن القف وبمصر مثل ابن النفيس وبالأندلس مثل ابن زهر ولا بأي بلد عربية اخرى في مختلف الأزمنة الماضية اي صعوبة في تمثل كل ما كتب لأنه كتبه بنفس المصطلحات التي كانت متداولة للطب في العالم العربي .

وعلى هذا النحو كان ما يؤلفه عالم في الطب او غير الطب وكل ما يحويه في علمه من تجارب ويحصل عليه من نتائج يشيع عنه في الأمة العربية ويتدارسه أبناؤها في كل بلد . وبالمثل كان ما يكتبه فيلسوف في ايران أو في بغداد أو في أي قطر عربي يشيع في الأقطار الأخرى، مما هيأ لنهضة فلسفية وعلمية كبرى ، اذ تعاون علماء الأمة وفلاسفتها في كل فرع من فروع العلم وفي كل جوانب الفلسفة واتجاهاتها ، وكل تال يأخذ عن سابقه ويؤسس على علمه ان كان عالما وعلى فلسفته ان كان فيلسوفا ، مما هيأ بقوة لأن تصبح الفلسفة ويصبح العلم في الأمة تراثا مشتركا ، بل تراثا واحدا

ومما يدل بعمق على احساس الأمة بوحدة هذا التراث وانه يتشبث بذاتيتها وشخصيتها اننا نجد عرب الأندلس يتمسكون به ، ولايحاولون اي محاولة في الاستقلال بحركة علمية او فلسفية أساسها الترجمة عن اللاتينية ، وكان تراثها معروفا في الأندلس قبل دخولهم اليها، غير انهم لم يفكروا في نقل هذا التراث الى العربية ، وكأنهم آثروا التمسك في قوة بالتراث المترجم المشرقي وما اضاف اليه علماء المشرق وفلاسفته ، مما احاله تراثا الأمة ، تراثا مشتركا، لا تختص به بلدة دون بلدة ولا فيلسوف دون فيلسوف ولا عالم دون عالم في محيط الأمة من اقصى الشرق الى أقصى الغرب .

وبذلك كانت الفلسفة العربية فلسفة مشتركة، وبالمثل كان العلم العربي علما مشتركا ، بحيث يحس العالم العربي احساسا قويا بأنه حلقة في سلسلة متصلة ، وهي سلسلة كما تصله بأسلافه تصله بمعاصريه ، فاذا هو يقرأ لهم ما يؤلفونه ، ومن اغرب الأشياء ان كانت الكتب تنقل في تلك الحقب الماضية بسرعة قد لا نتصورها الآن ، ويبدو ان عمل الوراقة كان واسعا جدا وان الوراقين كانوا بمجرد ان يكتبوا كتابا لعالم ينشرونه في أوسع نطاق ، وقد ساعدت على ذلك الرحلة السنوية المتصلة من جميع الأقطار العربية الى المدينتين المقدستين في الحجاز ، فكان العلماء يمرون بالوراقين ويأخذون منهم الكتب الجديدة .

وكان العلماء يتراسلون ، علماء الفقه وغيرهم، وبالمثل أصحاب علوم الأوائل كما كانوا يسمونها،

اصحاب الفلسفة والطب وغيرهما ، وقد يرحل عالم عن وطنه الى وطن عالم آخر ليناقشه فى هذه المسألة من العلم أو تلك وليراجعه فى بعض آرائه ، وربما بقى فى البلدة الجديدة فترة يناظر عالمها ويطارحه فى بعض المسائل ثم يعود الى بلده ، كما صنع ابن بطلان طبيب بغداد فانه رحل منها الى القاهرة ليلقى طبيبها على بن رضوان ، وكانت قد كثرت المراسلات والمحاورات بينهما فى بعض مسائل طبية وفلسفية . ونزل ابن بطلان مصر لهذه الغاية سنة ٤٤١ للهجرة ومكث بها ثلاث سنوات يناقش ابن رضوان فى بعض الأمراض والأدواء . ولعل فى ذلك دليلا واضحا على ما نقول من أن لغة الطب كعلم من العلوم العربية كانت واحدة، وبالمثل كانت مصطلحاته والا ما استطاع هذان الطبيبان : البغدادى والمصرى التفاهم ، ولو ان ما ثقفه احدهما من علم الطب وتراثه كان مختلفا فى لغته ومصطلحاته عما ثقفه الآخر ما اجتمعا ولا التقيا ولا تراسلا ولا اشتركا فى مناظرة طبية . وهذا نفسه يلاحظ فيمن كانوا يرحلون عن بلدانهم رحيلا نهائيا الى بلدان اخرى ويستقرون بها ،ونقصد العلماء من أمثال ابن الهيثم عالم الطبيعة المشهور فانه هاجر من بلدته البصرة الى القاهرة وأقام بها الى وفاته يفيد منه الطلاب والعلماء والمتفلسفة بلغة الفلسفة والعلم التى كانت قد أصبحت لغة مشتركة بين الأقطار العربية . وبعد نحو قرنين من هجرته هاجر الى القاهرة ابن البيطار المالقى الأندلسى وقد جعله سلطانها الكامل رئيسا على جميع العشابين بمصر . وطبيعى أن كانت لغته العلمية نفس لغتهم ، وهو يعد أهم صيادلة العالم العربى . وهكذا يضاف اسمه وتضاف شهرته الى العالم العربى لا الى موطنه القديم الأندلسى ولا الى موطنه الحديث مصر ، وكأن العالم فى اى بلد عربى لم يكن عالما لبلده فحسب ، بل كان عالما للأمة العربية جميعها ، فعلمه لجميع بلدانها لا فرق بين بلد وبلد

ولم يهيىء ذلك لوحدة فى التراث العلمى فحسب ، بل هيأ لنهضة علمية كبيرة ، اذ تعاونت عقول كثيرة على الرقى بكل علم ، بحيث كان علماؤنا يشعرون بأنهم علماء عالم واحد تعددت اقطاره ، ولكل قطر دولته السياسية ، اما فى العلم فكانوا جميعا يشعرون بأنهم علماء قطر واحد ، بل علماء مؤسسة علمية واحدة تمتد أطنابها حتى تشمل الوطن العربى جميعه . ويدل على ذلك أوضح الدلالة ان أسلافنا حين ترجموا لعلمائهم المختصين بعلوم الأوائل ولفلاسفتهم لم يخصوا علماء اى بلدة وفلاسفتها بكتاب خاص تنفرد به ، بل جمعوا علماء كل البلدان العربية وفلاسفتها فى كتاب واحد اعتقادا منهم بأنهم مشتركون فى تراث واحد وان وحدة علمية جامعة تضمهم لا فرق بين ايرانى وعراقى وشامى ومصرى واندلسى ، فهم جميعا علماء عالم واحد وتراث علمى واحد .

- ٤ -

وعلى نحو ما كانت تعم فى العالم العربى وحدة فى التراث الروحى والعلمى بجميع فروعه كانت تعم وحدة قوية فى التراث الأدبى شعرا ونثرا ، اما الشعر فقد ظلت تقاليده راسخة على مر الأزمنة ، اذ ظل نظام قصيدته القديم بأوزانه وقوافيه . وحقا ظهرت عند العباسيين وفى الأندلس أنماط جديدة من الشعر المزدوج والمخمسات أو المسمطات والرباعيات والموشحات ، ولكنها جميعا تخلقت فى احشاء القصيدة التقليدية ، تخلقت من موسيقاها ومن معانيها وصورها وصياغتها . ولعل هذا هو الذى كتب لهذه الأنماط الجديدة ان تحيا وتزدهر بجانب القصيدة الأم التقليدية وبمجرد أن ظهرت هذه الأنماط شاعت وانتشرت فى العالم العربى جميعه ، واصبحت فى كل قطر عربى جزءا لا يتجزأ من شعره وفنه . ونفس الموشحات — وهى أكثر هذه الأنماط تجديدا — اخترعها فى رأى بعض الباحثين الأندلسيون ، ومع ذلك لم يضعوا عروضها ، انما الذى وضعه شاعر مصرى هو ابن سناء الملك فى كتابه المشهور : « دار الطراز » . وهو يقوم فى وضع عروض الموشحات مقام الخليل بن احمد فى وضع عروض الشعر العربى . وهو — بما نظم من موشحات — يعد رمزا لدورة جديدة لها يتفوق فيها هو وغيره ممن خلفوه من المشارقة أمثال أحمد بن حسن الموصلى وابن مظفر والعزازى وابن نباته المصريين وصفى الدين الحلى العراقى على كثيرين من وشاحى الاندلس فلم تعد الموشحات فنا خالصا للأندلسيين ، بل اصبحت فنا شعريا عربيا عاما أو تراثا شعريا للعرب جميعا .

وحتى الأزجال العامية تبتكرها الاندلس وتشيع منها الى العالم العربى ، ويقول ابن سعيد فى منتصف القرن السابع الهجرى انه راى ازجال ابن قزمان اكبر زجالى الاندلس تروى ببغداد اكثر من روايتها بالمغرب ، وهو لا يريد بالمغرب بلاد المغرب وحدها ، بل يريد ايضا الاندلس . وبمجرد ان انتقلت أزجال الاندلس الى المشرق حاكاها المشارقة وأبدعوا فيها . فحتى الشعر العامى لبلد عربى يصبح تراثا

عربيا عاما لجميع البلدان العربية . وتصدى صفى الدين الحلى للازجال ووضع فيها وفى انماط الشعر العامية مثل المواليا والقوما والكان وكان كتابه « العاطل الحالى »

ولعل فى هذا كله ما يصور — من بعض الوجوه — وحدة التراث الشعرى عند العرب على مر الزمن واذا أنت حاولت أن تقرن معانى الشعر وصوره فى العصر العباسى الأول الى العصور الماضية او حاولت ان ترد معانى العباسيين الخالفين الى معانى الشعراء السالفين منهم وجدت مالا يحصى من التماثل والتشابه فى المعانى والصور جميعا . وقد نهض من قديم بهذه المهمة نقاد العرب فيما اسموه بالسرقات محاولين ان يرجعوا كثيرا من معانى الشعراء واخيلتهم الى سابقيهم او معاصريهم من الشعراء ، وكتبوا كتبا مستقلة فى سرقات ابى تمام وفى سرقات البحترى منه وفى سرقات المتنبى منهما وتحدثوا طويلا عن سرقات ابى نواس وبشار وابن المعتز وغيرهم من شعراء العصرين : العباسى الأول والثانى . وقديما نقدت هذه التسمية وقلت انه ينبغى ان يوضع للسرقات اسم جديد يدل عليها ، واقترحت اسم التحوير الفنى وقلت انه من حق كل شاعر ان يتناول بعض معانى الشعراء الذين سبقوه ، ويحور فيها تحويرات شتى حسب ملكته فى معانى التراث الشعرى العربى وصوره الفنية . وعلى كل حال لاحظ القدماء هذه الشركة وهى شركة تدل على أن تلك الصور والمعانى تتجدد دائما وان وحدة مستمرة تسرى فيها ، مهما اختلفت الاعصار وتفاوتت الاقطار .

وخذ مثلا كتاب الذخيرة لابن بسام ، وهو طائفة من المجلدات تترجم تراجم كبيرة لشعراء الأندلس ، واقرا فيه فانك ستجد ابن بسام — فى أقصى المغرب — يحس بقوة هذه الوحدة بين شعراء الأندلس وشعراء المشرق ، اذ يحاول محاولة بارعة فى اثناء الترجمة للشاعر الاندلسى ان يدلنا على معارضته لكبار الشعراء فى المشرق ، فتلك القصيدة عند ابن زيدون او عند غيره من الاندلسيين صنعت معارضة لأبى تمام او لأبى نواس أو بشار او للبحترى أو لابن الرومى او لابن المعتز او للمتنبى او للشريف الرضى او لأبى العلاء او لغيرهم من شعراء المشرق . ولا يقف ابن بسام فى بيان هذا الجانب لشعراء الأندلس عند معارضاتهم العامة لقصائد المشارقة ، بل يأخذ فى بيان تحويراتهم — أو كما كانوا يسمونها سرقاتهم — لمعانى الشعراء العباسيين واخيلتهم من امثال من سميناهم . وبحق يقول ابن بسام فى مقدمة

ذخيرته : « ان أهل هذا الأفق (الأندلس) أبوا الا متابعة أهل المشرق يرجعون الى اخبارهم المعتادة رجوع اهل الحديث الى قتادة حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب أو طن بأقصى الشام والعراق ذباب ، لجثوا على هذا صنما ، وتلوا ذلك كتابا محكما »

ولم يكن هذا شأن الأندلس وحدها ، بل كان شأن جميع البلاد العربية ، فقد اكبت على التراث الشعرى واستوعبته وتمثلته ، ولم تبق بلدة فى العالم العربى الا ضمته الى صدرها ، وحافظت بقوة على تقاليده ، وهى ليست المحافظة التى تعنى الجمود ، فقد كانت تجدد فيه وتولد وتفرع فروعا مونقة على نحو ما حدث فى الأندلس نفسها ، فانها جددت وابتكرت فى كثير من معانى الشعر وأفكاره وصوره ، وامتد تجديدها الى الاوزان والقوافى ، فزاوجت بينها وخالفت واستحدثت الموشحات ، ولكنها لم تنفصل بها عن التراث الشعرى العربى ، بل مضت تتوغل فيه وترتبط به وتستظهر رواسبه المعنوية والتصويرية ، بحيث شاعت موشحاتها فى البلدان العربية ، ولم تعد محتكرة لها ولا موقوفة عليها اذا أصبحت حقا عاما من حقوق التراث الشعرى العربى .

وهذه الوحدة الوثيقة للتراث الشعرى عند العرب وكل ما يجد فيه ترى فى صور مختلفة ، منها أن نجد المترجم لشعراء اقليم عربى لا يلبث ان يترجم لشعراء جميع الاقاليم العربية وبدأ ذلك الثعالبى فى كتابه « اليتيمة » فانه ترجم فيه لجميع شعراء الاقطار العربية موزعا لهم على بلدانهم من خراسان الى الاندلس ، وتبعه الباخرزى يصنع صنيعه فى كتابه « دمية القصر » وصنع مثلهما الحظيرى فى كتابه « زينة الدهر وعصرة اهل العصر » وبالمثل الف العماد الاصبهانى كاتب صلاح الدين الأيوبى موسوعته الكبرى : « الخريدة » عن شعراء البلدان العربية فى القرن السادس الهجرى ، وقد نشر منها خمسة مجلدات عن العراق وثلاثة مجلدات عن الشام والجزيرة العربية واثنان عن مصر واثنان عن المغرب والأندلس . وجميع هؤلاء الشعراء — فى راى العماد الأصبهانى ومن سبقوه الى هذا المنهج فى التاليف — انما هم شعراء أمة واحدة ، وأشعارهم تمثل تراثا واحدا ، مهما ابعدوا فى بلدانهم شرقا او غربا، وكان كل شاعر منهم ليس شاعر بلده وحده وانما هو شاعر البلدان العربية بأمرها ، فلكل بلد فيه حظ مقسوم .

ولعل المتنبى اهم شاعر يصور ذلك الى ابعد مدى ، فانه لم يكن يوما شاعر الكوفة

مسقط رأسه وحدها ، ولا شاعر العراق وحده، فقد شغل العرب جميعا منذ ظهوره ، وأخذوا يروون شعره ويحفظونه ويتداولونه وينشدونه منذ حياته الى اليوم ، ويخيل الى الانسان انه لم تبق بلدة كبيرة في العالم العربي الا تجرد منها شارح او اكثر لشرح شعره وروايته للناس . ولن نستطيع ان نذكر كل شراحه ، فهم عشرات موزعون على البلاد العربية ، منهم ابن جنى الموصلي العراقي وابن فورجه البروجردى الايرانى وأبو العلاء المعرى وسمى شرحه معجز احمد والواحدى الايرانى والخطيب التبريزى وعبد القاهر الجرجانى والافليلي وابن سيده الأندلسيا ن والمصيصي المصرى وابن القطاع الصقلي وابن المستوفى الاربلى الموصلى . وبالمثل لم تكن تخلو بلدة عربية من كتابة دراسة عنه ، ومن اهم الدراسات التى تناولت شعره الرسالة الحاتمية لأبى على الحاتمى البغدادى ورسالته الثانية المسماة الموضحة، وهما منشورتان ، والوساطة بين المتنبى وخصومه لعلى بن عبد العزيز الجرجانى والمنصف لابن وكيع التنيسى المصرى والابانة للعميدى ، وهو ايضا مصرى وأبيات المعانى للقزاز التونسى . وتتوالى دراسات كثيرة حتى نلتقى بكتاب تنبيه الأديب على ما فى شعر أبى الطيب من الحسن والمعيب لباكثير الحضرمى وكتاب تنبيه ذوى الهمم على مآخذ أبى الطيب من الشعر والحكم للزمزمي المكي وكتاب الصبح المنبى فى الكشف عن حيثية المتنبى للبديعى الدمشقى . ومنذ وجد المتنبى لايكاد يصنف كتاب فى النقد او البلاغة الا ويقتطف مؤلفه أزهارا من شعره

والمتنبى بذلك كله يصور وحدة قوية للتراث الشعرى العربى ، وكان شعره لواء كبير اظل العرب من اواسط آسيا الى جبال البرانس ، ولا يزال يظلهم الى اليوم واجدين فيه صورة نفوسهم وروح آبائهم وعواطفهم ومشاعرهم وكل ما الم بخواطرهم من احاسيس قوة ومجد وكل ما شغفوا به من عروبتهم وما يتصل بها من مشاعر العزة والكرامة والترفع عن الدنايا والطموح الى المثل الحميدة ·

وهذه الوحدة المنبثقة فى التراث الشعرى تنبث أيضا فى التراث النثرى بحيث لم يكن يظهر كاتب كبير فى بيئته الا وتتسامع به البيئات الاخرى ، وما تلبث ان تتخذ الأسباب الى نقل فرائده وبدائعه وخير ما يصور ذلك ما يروى عن زائر اندلسى للجاحظ فى البصرة من انه قال له ان الأديب يعظم عند أمرائنا اذا راوه يعنى برواية رسالتك : التربيع والتدوير، وهى رسالة تعد فى الذروة من اعمال اسلافنا الادبية ، وناهيك بالجاحظ وروعة بيانه . والمهم أن آثار الجاحظ كانت قد نقلت الى الاندلس فى اقصى الغرب ، وهو لا يزال على قيد الحياة ، اذ كانت قد رحلت هذه الرحلة الطويلة مع المعجبين به وبأدبه · ومعنى ذلك أن الجاحظ فى حياته لم يكن اديب البصرة وحدها ولا اديب بغداد وحدها اذ كان يلم بها ، ولا اديب العراق وحده ، بل كان أديب العالم العربى جميعه· وقل ذلك نفسه فى ابن المقفع صاحب الادب الكبير والصغير ومترجم كليله ودمنة · وقله أيضا فى غير ابن المقفع والجاحظ من الكتاب العباسيين – حتى اذا ظهر ابن العميد واتخذ لنفسه اسلوبا متميزا بالسجع والمحسنات البديعية ، تبعه فيه كتاب ايرانيون وعراقيون كثيرون مكونين معه مدرسة نثرية ، – سرعان ما عم أسلوبها البلاد العربية أينما اتجهت شرقا أو غربا ، الى أن ظهرت مدرسة القاضي الفاضل بمصر مضيفة التورية ومحسنات بديعية مختلفة فعم أسلوبها بدورها جميع الأقطار . ولا ننسى مقامات بديع الزمان والحريرى ، فقد تداولتهما جميع البلدان العربية ، ولم تكد تخلو بلدة من كتاب يقلدونهما ويصوغون مقامات على نمط مقاماتهما ، وهم يعدون بالعشرات ، وكل ذلك كان يتحول تراثا نثريا للامة – وهكذا عالم واحد فى النثر وفى الشعر ، بحيث لا تكاد تقرأ قصيدة فى العصور المتأخرة الا وترى العصور السالفة من خلالها سواء فى الصور أو فى المعانى والأفكار ، وكذلك الشأن فى المقامات والرسائل والاعمال النثرية ، فكلها تنزع عن اقواس واحدة وما هذه الأقواس الواحدة الا هذه الوحدة المتغلغلة فى التراث الشعرى والنثرى ·

– ٥ –

ومما يوضح هذه الوحدة فى التراث العربى شعرا ونثرا ما اشرنا اليه فى حديثنا عن المذاهب الفقهية وعلوم الأوائل من كتب التراجم ، فقد ترجم الأسلاف لكل اصحاب مذهب فقهى على حده ، وجمعوا أصحاب علوم الأوائل معا فى كتب خاصة بهم ، وافردوا كتبا لتراجم المفسرين والقراء والمحدثين او الحفاظ للحديث النبوى والنحاة . فكل فئة علمية أفردوها أو خصوها بكتب تترجم لأصحابها دون ملاحظة بلدانهم واعصارهم ، لا فرق بين علماء بلد وبلد ولا بين علماء عصر فى هذا العالم او ذاك . وتجرد قوم لتأليف كتب تراجم عامة مثل معجم الادباء لياقوت ووفيات الأعيان لابن خلكان وفوات الوفيات لابن شاكر والوافى بالوفيات للصفدى ، وفى

هذه الكتب تساق تراجم العلماء والأدباء من كل صنف ، ويساق معها تاريخ دقيق لكل عالم او شاعر او كاتب دون نظر الى بلده أو زمنه ، وانما دفع هؤلاء المؤرخين الى ذلك شعورهم العميق بأن اصحاب هذه التراجم جميعا شركاء في تراث واحد ، ليكن علما دينيا أو لغويا أو نحويا أو بلاغيا ، او ليكن شعرا أو نثرا ، فجميعه تراث واحد ، وهم لذلك يترجمون لهم أبجديا واحدا بعد آخر ، متنقلين مثلا من لغوى الى محدث الى شاعر الى فقيه دون ملاحظة اى ترتيب زمانى أو مكانى . وسار فى نفس المنهج والاتجاه من جمعوا تراجم القرون المتأخرة من الثامن الى الثانى عشر ، فلكل قرن من هذه القرون كتابه الخاص بعلمائه من كل نوع وادبائه من كل لون ، وهم مجموعون من العالم العربى جميعه من شرقيه الى غربيه دون أى استثناء لبلد او لعالم أو لشاعر او لكاتب ، اذ هم جميعا حملة العلم والأدب فى الوطن العربى جميعه ، وينبغى ان يكون لكل منهم مكانه فى الكتاب ، وعادة يكون الكتاب كبيرا فى مجلدات .

ودو شيء يعز على الفهم تبين طريقة استيفاء ذلك واستقصائه ، اذ نجد مثلا ابن حجر فى كتابه « الدرر الكامنة فى أعيان المائة الثامنة » لا يكاد يترك عالما بارعا ولا أديبا نابها في العالم الا ويترجم له فى كتابه بحيث يستطيع ان يستخرج منه الباحث فى الحركة العلمية اثناء القرن الثامن الهجرى لأى قطر عربى من الاقطار كالاندلس ، صورة هذه الحركة فيه واهم اعلامها فى مختلف العلوم ، وبالمثل يستطيع الباحث فى الحركة الأدبية بنفس القرن ان يرسم منه صورتها واهم الشعراء والكتاب فى أى بلد من البلدان العربية كالعراق أو الشام . وهذا نفسه يقال عن كتاب الضوء اللامع الذى ترجم فيه السخاوى لعلماء القرن التاسع وأدبائه . وبالمثل الكتب التى ترجمت لمن عاشوا فى القرون التالية من العلماء والأدباء ، ونعجب كيف استطاع هؤلاء المؤرخون ان يتعرفوا على جميع أدباء العالم العربي وعلمائه فى القرون التى احتموا بها ، وكأنما كانت هناك صلات وعلاقات تربط العالم العربى بعضه ببعض فى تلك الأزمنة لا نستطيع أن نفهمها بسهولة ، لأننا لو حاولنا الآن نفس المحاولة فى القرن الثالث عشر الهجرى او فى القرن الرابع عشر واردنا ان نجمع تراجم العلماء والأدباء فى كل قطر عربى لعجزنا عن ذلك او لا تضح لنا غير قليل من العجز والقصور . ومن المؤكد أن هذه العلاقات والصلات السالفة لم تكن الا شيئا واحدا هو وحدة التراث العربى التى وصلت البلدان العربية بعضها ببعض صلة وثقى ، فاذا العالم او الأديب فى بلدة عربية معروف معرفة تامة فى الوطن العربى جميعه .

ومما يدل بوضوح على هذه الوحدة فى التراث كتب التاريخ العام ، فانها ظلت طوال الأزمنة السابقة تؤرخ للعالم العربى جميعه لا تترك دولة ولا امارة دون أن تعرف بها وتقف عند احداثها مرارا . ونجدها تذكر — فى كل سنة على مدار السنين — اعلام العلماء والأدباء المتوفين بها فى البلدان العربية من أقصى المشرق الى أقصى المغرب . وقد يكون الكتاب خاصا بتاريخ بلدة معينة مثل « النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة » لابن تغرى بردى . والكتاب فى ستة عشر مجلدا ، وهو خاص بمصر كما يوضح ذلك عنوانه ، ونجده لا يكتفى بالتاريخ سنويا لأحداث مصر ، بل يضيف الى تلك الأحداث دائما احداث جميع البلدان العربية ودولها واماراتها مع ذكره فى كل سنة يؤرخ لها من توفى فيها من نابهى الأدباء والعلماء فى العالم العربى جميعه مترجما لهم ترجمات موجزة دقيقة . وبذلك يحمل تاريخ القطر العربى — كمصر — فى اطوائه تاريخ جميع الأقطار العربية وتاريخ من كان بها من صفوة الأدباء والعلماء . وكل ذلك لما استقر فى نفوس الأسلاف من وحدة التراث العلمى والادبى فى العالم العربى الكبير وان اقطاره وان انفصلت سياسيا فانها لا تنفصل روحيا ولا ثقافيا ولا علميا ولا ادبيا ، شانها فى ذلك شان خلجان تنتشر على شاطىء بحر كبير ، تبدو فى الظاهر منفصلة ، بينما هى متواصلة تواصلا مستمرا ، اذ تمدها جميعا مياه واحدة على نحو ما كان يمد اقطار العالم العربى — ولا يزال يمدها الى اليوم — تراث واحد .

● ●

الدكتور زكي نجيب محمود

قيمة من التراث تستحق البقاء

- ١ -

هي حقيقة توشك أن تكون واضحة بذاتها ، ليست بحاجة إلى برهان يقام على صوابها ، لأنها حقيقة يدركها الانسان بفطرته ادراكا مباشرا ، أو تكاد ، وأعني بها ان الولد اراد أن يحيا على نهج والده فهو لا يطلب أن تجيء المحاكاة قولا بقول وفعلا بفعل ، فذلك في منطق الحياة ضرب من المحال ، فشجرة الورد تجيء على صورة شجرة الورد التي سبقتها ، لكنها لا تجيء مطابقة لها مطابقة كاملة في فروعها وأوراقها وورودها ، وان أصحاب المعرفة بدنيا النبات ليزعمون لنا بانك لن تجد في ملايين الملايين من وحدات النبات ، ورقتين تطابق احداهما الأخرى في كل اجزائها ، وذلك هو سر الحياة في شتى كائناتها : ان يكون لكل كائن على حدة فردية لا يشاركه فيها كائن آخر ، وحتى التوائم ، فمهما بلغ التشابه بينهم ، فيكفي لاختلافهم اختلاف البصمات .

واذا كان ذلك هو مبدأ الحياة في تصويرها للأحياء من أدناها الى اعلاها ، فكيف بالانسان الذي جعله الله مسئولا عما يفعل ، لا يشفع له ان يكون قد جرى في فعله مجرى السالفين ، واذن فهي — كما قلت — حقيقة توشك ان تكون من البدائه الأولية ، الا يكون المقصود بمحاكاة الأواخر للأوائل ، محاكاة لا تدع مجالا للابداع وللارادة الحرة تختار لتقع عليها تبعة اختيارها .



فماذا نعني حين نوصي المعاصرين بان يترسموا في سيرهم خطى السالفين ؟ ماذا نعني حين ندعو الى احياء تراث الآباء ليسري في حياتنا الحاضرة سريان الزيت في الزيتونة ؟ ماذا نعني حين نلتمس لأنفسنا طريقا نجمع فيه بين القديم والجديد ، بين الموروث والمعاصر ؟ ولقد يسهل

● قيمة من التراث تستحق البقـاء

على بعضنا ـ احيانا ـ أن يطالبوا الشـاعر فى يومنـا بأن ينظم على غرار ما نظم الشـعراء الأقدمون ، أو أن يحـكم القاضى فى الناس بما كان يحكم به قضاة الأمس البعيد ، ولـكن ماذا عساهم أن يقولوا فى علمـاء اليوم وبين أيديهم من المسائل والتجارب ما لم يحلم به أحـد من السابقين ـ ولست أريد بالسابقين اولئك الذين عاشوا منذ كـذا قرنا من الزمان ، بل أريد من عاش منهم فى القرن الماضى أو الذى سبقه ، ان حياة الناس اليوم ، ليس كلها مركبات لفظية ، صيغت شعرا أو نثرا ، حتى يسهل علينـا أن نطالب المعاصرين بأن يحركوا اقلامهم أو ألسنتهم بمثل ما تحركت عند القدماء ألسنة وأقلام ، بل الحياة أبحاث علمية تجرى فى المعامل ، والحياة مكنات تدور تروسها وعجلاتها فى المصـانع ، والحيـاة نظم فى التعليم ، ونظم فى الادارة ، ونظم فى انتاج السـلع وتوزيعهـا ، والحيـاة طائرات وصواريخ ، والحياة نقل للأعضـاء من بدن الى بدن ، والحياة استزراع للصحراء ، بل هى استزراع للهواء وسطح المـاء ؛ وان طريق القول ليطول بنـا ، لو أخـذنا نسرد الأمثلة بالمئـات ، لنقول ماذا هى حيـاة اليوم ؛ فكيف يجوز للوهم أن يتوهم بأن حياة العصر يمكن أن تصب بحذافيرها فى قوالب السالفين ؟

ومع ذلك ، فهنالك معنى مفهوم ـ نبحث عنه لنبسطه فيصير واضحا بعد ابهام ـ اذا ما طالبنا انفسنا باحياء الماضى احياء يسرى به فى جسـم الحياة الحاضرة ، وان ذلك المعنى المبهم ليأخذ فى الظهور ، حين نتصور محاكاة الأواخر للأوائل ، على نحـو يجعلها محاكاة فى « الاتجـاه » لا فى خطوات السير ؛ محاكاة فى « الموقف » لا مادة المشكلات وأساليب حلها ، محاكاة فى « النظرة » لا فى تفصيلات ما يقع عليه البصر ، محاكاة فى ان يكون العربى الجديد مبدعا لما هو أصيل ، كما كان اسـلافه يبدعون ، دون أن تكون الثمرة المستحدثة عـلى يدى العربى الجديد هى نفسها الثمرة التى استحدثها العربى القديم ، محاكاة فى «القيم» التى يقاس عليها ما يصح وما لا يصح ، كما يأخذ زيد من خالد مسـطرته ليقيس عليهـا قطعة من قمـاش ، بعـد أن كان خالد لا يقيس عليها الا خطوطا على ورق : المسطرة واحدة ، وأما المواد المقيسة فمختلفات ، وهكذا تكون حالنا اذا ما استعرنا من الأقدمين « قيمة » عاشوا بها ، ونريد اليوم أن نعيش بها مثلهم ، لـكن الذى نختلف فيه واياهم ، هو المجال الذى تدير عليه تلك القيمة المستعارة ٠

- ٢ -

والقيم كثيرة ، تلك التى كانت تنظم حيـاة اسلافنا فكرا وسلوكا ، والتى يمكن أن نستعيرها لحياتنا المعاصرة ، لتكون هى الحلقة الرابطة بين ماض وحاضر ، لكنى سأقصر الحديث فى هـذا المقال على احداها ، فاتعقبها تحليلا وتوضيحا ، لابين كيف كانت منزلتها فى فكر السلف ، كيف يمكن امتدادها الى حياتنـا الفكرية الراهنـة ، فتصبح احدى همزات الوصـل التى تجعل من الحلقات سلسلة متصلة أولا بآخر ٠

والقيمة التى اخترتها لتكون مدار النظر ، هى الطريقة الادراكية التى أزعـم أنها كانت نهجا مأثورا عند آبائنا العرب والمسلمين ، فطريقتهم فى التفكير ـ فيما أزعـم ـ لم تكن تصـعد من الشواهد الجزئية ، والأحداث الجارية ، الى المبدأ العام الذى يستقطبها ٠ بل كانت تهبط من مبدأ يفرض نفسه عليهم فرضـا ، ليستخرجوا منه ما يستخرجونه من قواعد للفكر والسلوك ؛ على ان مصادر ذلك الالزام قد تتعدد ، فاما أن يكون المبدأ المفروض ملزما لكونه وحيا من السماء ، أو الهـاما بفكرة ، أو حدسـا لها (بالمعنى الاصطلاحى لكلمة حدس ، وهو أن يكون الادراك عيانا عقليا مباشرا) أو أن يكون ملزما لأنه تقليد راسخ ، أو عرف بين الناس تواترت به الأعوام ٠

وسنضرب للقارىء أمثلة من مجالات التفكير على اختلافها ليرى كيف كانت الحركه هابطـة من العام الى الخاص ، لا صاعدة من الخاص الى العام ٠ لا فرق بين أن يكون المجال مجال علم رياضى أو طبيعى ، او ان يكون مجال أدب أو فن ، او مجال لغة أو تشريع ، ففى جميع الحالات ، كان العقل العربى يلمح أولا بالمبدأ العـام ، ثم يتدرج منه نزولا الى تفصيلات التطبيق ٠

ولنبدأ باللغـة العربية ، لأن أول ما يميـز العربى ـ بداهة ـ هو أن لسانه عربى ، واذا كان ذلك صحيحا بالنسبة الى كل لغة وأصحابها ، فهو صـحيح بصفة خاصـة بالنسبة الى العربى ، وذلك لأن عبقرية العربى الأولى ـ هى ـ كما قد قيل ـ فى لسانهم ، انهم لم يعتزوا بشىء اعتزازهم بلغتهم ، اذ هى لم تـكن بينهم مجـرد أداة للتفاهم ، بل كانت أكثر من ذلك ، كانت هى

المجـال الأسـاسى الذى انصبت عليه طاقتهم الفنية ، ولا عجب أن يكون القرآن الكريم هو معجزة الاسلام ·

فانظر الى هذه اللغة ، تجد مفرداتها قد جاءت انبثاقا من ينابيع · فتدفقت منهـا مجموعات مجموعات ، وكان هـذه المجموعات انعكاس للقبائل والعشائر ، يرتد كل منها الى جسـد كبير ، واما تلك الينابيع الدفاقة بمجموعات الالفاظ ، فهى الاصـول الثلاثية - فى الأعم الأغلب - ويكفيك الأصل الثلاثى لنظل تخرج من جوفه مشتقاته ، فيكون لك من هذه المشتقات ما تواجه به مواقف الحياة الواقعة جميعا ، انك فى اللغات الأخرى قد تضطر فى حالات كثيرة الى حفظ المفردات كما هى ، وبغير تضليل ، لأنهـا هكذا جاءت ، وأما فى العربية فعندك أصـل واحـد - هـو الثلاثى فى معظم الأحيـان - ولا ضرورة بعـد ذلك لحفظ المفـردات ، وكل ما عليك أن تفعله ، هو أن تشتق من ذلك الجذر اى فرع تشاء ، فهى لغة تنسقها قواعد مطردة ، لايشذ فيها الا اقل من القليل - والقواعد بدورها تنحـدر من مبدأ يضمها ، فاذا عرفت المبدأ ، نزلت منه الى القواعد ، ومن القواعد تنزل الى مواقف التطبيق ·

اذا بدأت من كلمة « عقد » - مثلا - انبثقت لك فروع قد تبدو متباعدة المعانى ، لكنها معان من أسرة واحدة ، جدها الأول هو هـذا الثلاثى ، فمنه تجىء : عاقد ، ومعقود ، وعقد (بسكون القاف) وعقد (بكسر العين) وعقيدة ، وعقدة ، ومعقد ··· الخ وانك لتعرف مدى علمية هـذه اللغة واطرادها، اذا حاولت أن ترجع الى ما يقابل هـذه المعانى الفرعية فى الانجليزية - مثلا - فعندئذ تجد كل معنى قد جاء من ناحية ، بحيث لا يدرك الفاحص صلة الرحم بين افراد الأسرة الواحدة ، وعليك فى الانجليزية - فى حالة كهذه - أن تحفظ كل لفظـة بمعناها ، مستقلة عن أخواتها ، واما فى العربية فاذا عرفت الجد عرفت شجرة الأسرة بكل فروعها ، من الأخوة الى أبناء العمومة والخؤولة ، الى الاحفاد وما بعد الاحفاد ·

وبسبب هذه الروابط العضـوية فى مفردات اللغة العربية ، كان فى مقدور بعض علماء اللغة (ولا سيما مدرسة البصرة) أن تضـع القواعد « العقلية » العلمية التى يقاس اليهـا فى معرفة الصواب والخطـأ ، وفى صياغة كلمات جديدة للمواقف الجديدة ، دون الخروج على اصول اللغة وروحها ·

ونسوق مثلا آخر للنهج العقلى عند اسلافنا ، وهو النهج الذى يجعل سيره - كما قلنا - متجها من مبدأ عام مجرد، الى تطبيقاته، وسنأخذ هذا المثل من أحد ميادين الفكر الفلسفى ، وهو ميدان « الأخلاق » ؛ ولقد تعمدنا اختيار هذا الميدان ، لكون « الأخلاق » طابعا مميزا للثقافة العربية والاسلامية ، اذا ما أجرينا موازنة بينهـا وبين ثقافات اخرى ، فبينما نجد من الثقافات الأخرى ما يضع ارتكازه على التحليل العلمى لظواهر الطبيعة ، ومنها ما يدير أرجاءه حول محـور العسكرية والقتال والغزو منتصرا مرة ومدحورا مرة أخرى، ومنها ما يجعل الأولوية للابداع الفنى من عمارة ونحت وتصوير ، نجد الثقافة العربية والاسلامية قد أقامت بناءها على ركيزة أساسية، هى المبادىء التى ينبغى أن تحكم طرق التعامل بين الناس ، وتلك هى مبادىء الأخلاق ·

ونرجع الى المع فيلسـوف عـربى فى مجـال « الأخـلاق » وهو ابن مسـكويه ، لنطالع كتابه « تهـذيب الأخلاق » وتطهير الأعراق ، متجهين بأنظارنا نحو منهج السير ، فلا نكاد نقرأ صفحاته الأولى ، حتى يتبين ذلك المنـهج فى جلاء ، ويظل يزداد لنا وضوحا كلما أوغلنا فى القراءة ؛ فهو منذ البداية يبحث عن المبـدأ العام الذى يصلح لأن تشتق منه قواعد الأخلاق ، التى على أساسها نميز بين ما هو خير وما هو شر فى الفعل الانسانى ·

وكان ذلك المبدأ العام عند ابن مسكويه هو : **طبيعة النفس الانسانية ، ما جوهرها الذى تتميز به من سائر الطبائع ؟** لأننا اذا ما عرفنا حقيقة الانسـان التى فطر عليها لكى يكون انسـانا ، عرفنا بالتالى باى مقياس نقيس الأنفضل والأرذل ؛ فكل صـفة أو فعل ، تدنو بصـاحبها - أو يدنو بصاحبه - من تمثل الجوهر الانسانى ،كانت تلك الصفة ، أو كان ذلك الفعل ، فضيلة ؛ وضد ذلك هو الرذيلـة ؛ ولايفوت ابن مسـكويه أن يلفت انظارنا الى أن الكمال فى الانسـان من حيث هو انسان ، ليس مجرد حاصل جمع كمالات أجزائه، كأن يكون البصر سليما والسمع دقيقا ، والكبد والرئتان ·· الخ ، اذ الحكم على أخلاقية الانسان لا يبنى على هذه الأعضاء فى أدائها لوظائفهـا البدنيـة ، وانما يبنى ذلك الحكم على أن يحقق الانسان من حيث هو كائن متكامل ، الغـاية التى من أجلها صوره الله انسانا ·

ولا يطول النظر بابن مسكويه ، حتى يتبين له أن للنفس قوتين ، ولكل منهما كمالها ، فله - من جهة - « القوة العالمة » وكمالها ادراك المعـارف

والعلوم ، ثم له — من جهة أخرى — القوة العاملة ، وكمالها تدبير وسائل العيش ونظمه تدبيرا محكما ٠

وما دمنا قد وضعنا الأساس العام ، فيسهل علينا بعد ذلك ان نستخرج القواعد الفرعية التي يجب اتباعها ، لكي يتحقق لنا الكمال الذي تتطلبه فطرة الانسان ولعل هذا الموضع من الحديث ، أن يكون أنسب موضع نجرى فيه مقارنة سريعة بين الوقفة العربية في منهاجها — ، والوقفة اليونانية ، وذلك لأن أقل الملم بالفلسفة اليونانية ، يدفع صاحبه دفعا الى السؤال : ولماذا يكون هذا الاتجاه في السير من المبدأ العام الى المواقف التطبيقية ، مميزا للعقل العربي ؟ أليس هو بعينه ما قد جرى عليه فلاسفة اليونان ، بل وغيرهم من فلاسفة سائر العصور ؟ وأضف الى ذلك أن ابن مسكويه قد أخذ عن أفلاطون أخذا مباشرا تحليل النفس الى جوانبها الثلاثة : الناطقة والغضبية والشهوانية ٠

وجوابنا على هذا السؤال ذو شقين : أولهما انه لولا أن العقل العربي قد تميز بهذه الصفة نفسها التي تميز بها العقل اليوناني ، من حيث وضع المبدأ الأول ، ثم النزول منه الى نتائجه ، لما استطاع ذلك العقل العربي أن يتمثل الفلسفة اليونانيه التي نقلها الى لغته العربية نقلا كاد أن يكون كاملا ، وثانيهما أن ابن مسكويه — شأنه في ذلك شأن سائر الفلاسفة المسلمين — لم يقصر نفسه على الحدود الافلاطونية ، بل انه استخدمها مع غيرها من المصادر التي بين يديه ، في تكوين فكرته الخاصة على أن ما يعنينا نحن في هذا المقال هو معالم الوقفة العربية والاسلامية عند التفكير النظري ، ولا يغير من الأمر شيئا بعد ذلك ، أن يكون هنالك من شاركوه في تلك المعالم ، كلها او بعضها ٠

ولقد جاء هذا الطريق النازل من المبدأ العام الى الموقف الخاص ، من حيث التفكير النظري في فلسفة الاخلاق ، متطابقا أشد التطابق مع ما تقتضيه العقيدة الاسلامية في هذا الباب ، اذ ان مبادىء الأخلاق عند تلك العقيدة ، هي ما نزل وحيا من الله سبحانه على نبيه المصطفى ، عليه الصلاة والسلام ، واذن فنحن مرة أخرى أمام فكرة ترتسم لنا بادىء ذي بدء ، ومنها نبدأ سيرنا نحو التطبيق في عالم السلوك ، فلو سئلنا بعد ذلك : كيف عرفتم أن الفعل الفلاني فضيلة؟ كان جوابنا : عرفناه فضيلة لأنه متفق مع الفكرة الأولى الموحى بها ٠

وليس مثل هذا الاتجاه في السير هو الملحوظ دائما عند جميع الشعوب ومختلف الثقافات ، فهنالك من يرون أن نقطة البدء لم تكن مبدأ كاملا ، او فكرة عامة ، بل كانت نقطة البدء خبرات انسانية في ممارسة الحياة مع وقائع الطبيعة والمجتمع ، ثم استخلص الانسان مع الزمن ما قد نفعه وما قد ألحق به الضرر ، فجعل الأول خيرا والثاني شرا ، ومعنى ذلك ، أنه بينما أسس الحياة الخلقية نراها نحن وكأنها هبطت علينا من السماء ، فقد يراها سوانا وكأنها نبتت لهم من جوف الأرض ٠

— ٤ —

ومن وقفة العربي في فلسفته الاخلاقية ، حيث جعل الأسبقية للمبادىء العامة ، يتلقاها وحيا أو حدسا أو تقليدا وعرفا ، وعليه تطبيقها بغض النظر عن النتائج التي تترتب في مجرى حياته العملية على هذا التطبيق ، أقول : من تلك الوقفة في مجال الأخلاق ، ننتقل الى وقفة له أخرى شبيهة ، في مجال الفنون — سواء في ذلك فن الأدب أو فن التصوير أو غيرهما من فروع الابداع الفني ، فها هنا كذلك نجد اتجاه السير نازلا من « الفكرة » العامة الى تفصيلات تجسدها ، ان الفنان العربي لا يبدأ من نقطة حسية الى فكرة تكمن وراءها — كما قد تكون هي الحال عند رجال الفن في ثقافات أخرى — بل يبدأ الفنان العربي من تصور عقلي مجرد ثم يضع له التفصيلات التي تلائمه ٠

ولما كان الشعر هو الفن العربي الأول بلا نزاع ولا شك ، فانظر الى الشاعر العربي من أين يبدأ والى أين ينتهي ، انه اذا ما تغزل ٠ فالأرجح أن ترتسم في ذهنه صورة مثلى للمرأة على اطلاقها ، كأنما هو يبدأ بتعريف منطقي للمرأة « النوع » وليس الذي أمام تصوره امرأة بعينها ، حتى ولو اطلق على الصورة التي يتمثلها اسما ، فقال انها ليلى ، أو هند ، وحتى لو حاول أن يخلع ذلك الثوب العام لامرأة بعينها ، لأنه في هذه الحالة يرفع تلك المرأة المفردة الى الفكرة المثلى المتصورة ولا ينتقص من الصورة المثلى لكي تتناسب مع البشر ونواقصه ٠

واذا وصف الشاعر العربي حصانا ، فقال عنه انه « مكر ، مفر ، مقبل مدبر معا ، كجلمود صخر حطه السيل من عل » فهو انما يصور المثال الافلاطوني للحصان كما ينبغي أن يكون ، ثم يخلع ذلك التعريف الأمثل على حصانه الفرد ، ولا يعنيه ألا يكون حصانه الفرد مطابقا للمثل الاعلى المرسوم وهكذا قل في شتى الصفات التي ينعت بها الشاعر العربي سائر الأشياء ، فشعره أقرب الى أن يكون صورة لفكره منه الى أن يكون صورة لحسه ، ولقد كان العقاد في تعريفه للشاعر انما يعرف الشاعر العربي قبل أي شاعر سواه ، وذلك حين قال عن الشعر انه مقتبس من نفس الرحمن ، وأن الشاعر الفذ هو للأناسي بمثابة الرحمن للشاعر ، أي أن الشاعر ينزل منزلة وسطى بين الخالق من جهة وسائر المخلوقات من جهة أخرى ، فيستلهم من الله سبحانه وتعالى صورا مجردة ، ومنها يهبط الى الكائنات الجزئية التي تتفاوت بعدا أو قربا من تلك الصور المجردة

وبذلك يكون الشاعر أقرب من غيره الى فهم حقائق الكائنات ، لأن بين يديه النماذج الالهية التي على ضوئها ينفذ الى حقائق الأفراد .

ولعل شيوع « الحكمة » في الشعر العربي ان يكون دالا على تلك الخاصة المميزة التي أشرنا اليها ، وهي نزوع العقل العربي نحو ادراك الحقيقة في صورتها المجردة العامة ، حتى ولو لم يكن قد صادف لها في دنيا الكائنات الجزئية أفرادا تؤيد صوابها . ومن ناحية اخرى نقول كذلك ان نزوع العقل العربي نحو ما هو مجرد ، يدركه بلمعة مباشرة ، لا استخلاصا من أمثلة فردية ، قد جر وراءه نتيجة أخرى في الأدب العربي القديم ، وهو خلوه من أدب القصة وأدب المسرح ، لماذا ؟ لأن هذا الأدب انما يرتكز أساسا على تصوير اللحظات الجزئية ، متمثلة في سلوك الافراد ، وفي خاطرات الوجدان ، فاذا لم تكن « الجزئيات » المفردة من أحداث ومن أشخاص تسترعي انتباه الأديب ، انصرافا منه الى ما هو مجرد وعام ، سقط من حسابه ـ بالتالي ـ أدب القصة وأدب المسرح .

ومن وقفة العربي ازاء الفن الادبي ، ننتقل الى وقفة في مجال الفن التشكيلي من تصوير وزخرفة وما اليهما ، فها هنا كذلك نرى في وضوح ما قد زعمناه ، وهو ميل العربي نحو رؤية المجرد العام ، غاضا بصره ـ عن عمد أو عن غير عمد ـ عن التفصيلات التي تميز الأفراد ، ان المصور العربي والاسلامي ، اذا ما صور شخوصا انسانية أو حيوانية ، صورها على كثير من الابهام والملامح مدمج بعضها في بعض ، وليست مفصلة ، على نحو ما يرسم الفنان التجريدي في عصرنا ، الى حد كبير ، فهل نسرف في التعليل اذا قلنا ان الفنان العربي بمثل هذا التجريد والتبسيط ، يستهدف الأنواع والأجناس ـ لا الأفراد ، أو قل انه يستهدف تصوير « الفكرة » وليس تصوير الفرد المتعين الذي يجسدها ، اذ الأفراد ـ في عقيدته ـ مصيرهم الى زوال ، وهو انما ينشد الدوام والخلود ، والدائم الخالد هو « الفكرة » لا تجسيداتها المشخصة الفانية ، حتى ليحق لنا ان نؤكد ما كررناه في مناسبات كثيرة أخرى ، وهو أن ثقافتنا العربية التقليدية محورها « مبادىء » لا « أشياء » ، أي ان محورها « اخلاق » لا « جمال » (واستخدم هذه الكلمة بالمعنى المقصود بها في الاستاطيقا أو ما يطلق عليه في مباحث الفلسفة اسم علم الجمال) ، وربما كان ذلك هو ما قصد اليه ماسنيون ، في حديثه عن طرق التعبير الفني عند المسلمين ، اذ قال : انه لا وجود « للأشياء » في الفكر الاسلامي ، والمسلمون في فن التصوير يسقطون الوجوه والملامح لبطلانها .

وهذه الاشارة من ماسنيون تفتح لنا بابا للحديث عن موقف المسلم من الفن التشكيلي بصفة عامة ، فلماذا لم يوجه اليه الفنان الاسلامي اهتماما كافيا ، وصب معظم طاقته الفنية في هذا المجال التشكيلي على فن الزخارف ؟ أكان ذلك خوفا على نفسه من الردة الى الوثنية ؟ أكان استجابة منه لمانع ديني ورد صراحة في الشريعة الاسلامية؟ أم كان ذلك قصورا من الفنان الاسلامي لا أكثر ولا أقل ؟

والجواب عندنا هو ان الأمر لا يعلله شيء من هذه الفروض ، بل يعلله على الوجه الصحيح طريقة العربي في ادراك الحقيقة المجردة قبل تجسيداتها المفصلة ، وتطبيق ذلك في مجال الفن هو أن يتجه الفنان الى هندسة الأشكال لما تنطوي عليه من حقائق رياضية ، ولأن رؤية الحقائق في تجريدها ، هي عنده أقرب الطرق التي ينتقل بها الى شهود الله عز وجل . ويخيل الى أنك اذا ما سألت فنانا عربيا أو اسلاميا : لماذا لا تتجه الى « الواقع » ؟ لأجاب : وهل يكتمل الواقع الا اذا مددنا الوجود الجزئي الى ما يرتبط به من جوانب وراء هذا الواقع ؟ ان « الواقع » لا يقتصر على الجزئي كما تحدده حدوده المرئية ، بل ان ما هو متضمن وراء تلك الحدود ، جزء من حقيقة ذلك الجزئي نفسه ، وأنا (والكلام للفنان الذي نفترضه) أصور « الحقيقة » الواقعة ، بجانبيها المنظور والمستور معا .

ولست أريد أن تفلت مني هذه الفرصة ، قبل ان ادحض الزعم بأن الاسلام يحرم الفن التشكيلي (التصوير والنحت) بدليل الحديث الشريف : « يعذب المصورون يوم القيامة » ، ولن أجد ما أستند اليه خيرا من نص ورد في ذلك عند « أبي علي الفارسي » النحوي ، في مخطوطة ذكرها بشر فارس في كتابه عن « سر الزخرفة العربية » وقال ان تلك المخطوطة موجودة في مكتبة البلدية بالاسكندرية ، فأبو علي الفارسي يقيم رأيه على أساس لغوي في فهمنا للحديث الشريف السالف الذكر ، قياسا على فهمنا للآية القرآنية الكريمة: « ان الذين اتخذوا العجل ، سينالهم غضب من ربهم وذلة في الحياة الدنيا » (سورة الأعراف) فيقول أبو علي الفارسي ان الاشارة هنا الى « العبادة » لا الى من « صاغ عجلا ، أو نجره ، أو عمله بضرب من الأعمال » ، وعلى هذا الغرار ينبغي أن نفهم الحديث الشريف : « يعذب المصورون يوم القيامة » ، فالمقصود هو أولئك الذين يضعون الله (تعالى) في صورة يعبدونها ، لا الذين يصورون كائنا ما ، دون أن تكون فكرة العبادة واردة في الأذهان .

واذن فلا بأس في ان يكون للمسلم فن تشكيلي ، وخلاصة ما أردنا أن نثبته عن الفن العربي والاسلامي في هذا المجال ، هو أنه فن يعكس الكائنات على الخامة التي يستخدمها ، بكل تفصيلاتها أو ببعضها على سبيل المحاكاة للمحاكاة ذاتها ، واذا قلنا انه فن « فكرة » فقد قلنا بالتالي انه فن للمبادىء المجردة ، لا للمخلوقات المجسدة .

- ٥ -

هذه صور من مجالات الفكروالفن في تراثنا العربي والاسلامي ، سقناها لنبين بها ما قد زعمناه ، من أن اتجاه العقل العربي اذ هو ينتج فكرا أو يبدع أدبا وفنا ، هو أن يسير من مبدأ عام يأخذه منذ البداية مأخذ التسليم ، نزولا الى ما يترتب عليه من تفصيلات الحياة العملية ؛ وأهمية هذه الطريقة في النظر والعمل ، هي أن يدخل الانسان خضم الحياة مزودا ببوصلة تهديه سواء السبيل .

وواضح انها طريقة تختلف كثيرا عما يقتضيه المنهج العلمي في هذا العصر الذي استحدث له منهجه مع النهضة الأوروبية في القرن السادس عشر ، فمنهج العلم - اذا كان علما طبيعيا (أعني الفزياء والكيمياء والبيولوجيا .. الخ - يقتضينا ان نبدأ بالمعطيات الجزئية صعودا الى المبدأ العام أو القانون العلمي .

على أن الاقتصار على أحد هذين المنهجين دون الآخر في جميع ميادين الفكر والفن ، له خطورته البالغة في حياة الناس؟ فاذا كان لأبناء الحضارة الغربية القائمة من شكاة يصرخون بها في ألم وحسرة ، فهي أن طغيان العلم ومنهجه على الانسان قد قضى على شعور الفرد بذاته المستقلة المتميزة لأن ما هو خاضع للعلم ، مشترك وموحد بين الناس أجمعين ، فماذا يصنع الفرد المتميز بشخصيته بجوانبه الفريدة التي تميز بها ويريد أن يفصح عنها في حياته الجارية .

وكذلك اذا كانت لنا أبناء الأمة العربية من شكاة نصرخ بها في خشية وقلق ، فتلك هي أننا لو أسلمنا كل جوانب حياتنا لمبادىء صاغها لنا الآباء الاولون ، فماذا نصنع بتفصيلات الحياة العصرية المليئة بالعلوم والصناعات ، اذا رأينا أن تلك التفصيلات تأبى أن تنصاع للمبادىء المأخوذة بادىء ذي بدء مأخذ التسليم ؟

وهنا ينشأ السؤال الهام ، وهو : أمن الحتم أن يكون : اما حياة كلها للعلم ومنهجه الاستقرائي ، واما حياة كلها للانضواء تحت مبادىء مقبولة سلفا ؟ أهو مستحيل على الانسان أن يحيا في ساحة من قسمين ، لكل منهما منهجه الذي يلائمه : فقسم للعلوم وما يتفرع عنها من صناعات ويكون له منهجه القائم على تقصي الوقائع قبل صياغة القوانين ، وقسم آخر لحياة القيم الخلقية والجمالية ، وفيها يكون السير مهتديا بمبادىء مسبقة .

على اننا حتى في هذا القسم الثاني ، لابد من مرونة التكيف كلما ارتد الينا سلوكنا العملي بنتائج ليست هي التي أردناها ، ففي حالات كهذه لا مناص من مراجعة المبادىء لنحل غيرها مكانها ، وفي هذه المراجعة المستمرة ، والسائرة مع الأحداث ، يكون تطور الحياة وتجددها نحو ما هو أصلح وأرقى .

وعودا بنا على ما بدأنا به في عنوان هذا المقال ، ففي تراثنا الفكري والفني قيمة سارية ، هي النزوع نحو الاهتداء بمبادىء أولية قبل الخوض فيما نهم بالخوض فيه ، ونحن هنا نقول انها قيمة تستحق منا أن نبقي عليها في ميادين الحياة الخلقية والفنية ، ولا تستثنى الا ميدان العلوم ، لأنه ميدان لا حيلة للانسان فيه الا ان يلتزم منهج التفكير العلمي ، وبالتالي فلا اختلاف فيه بين شعب وشعب من حيث الخصائص القومية.

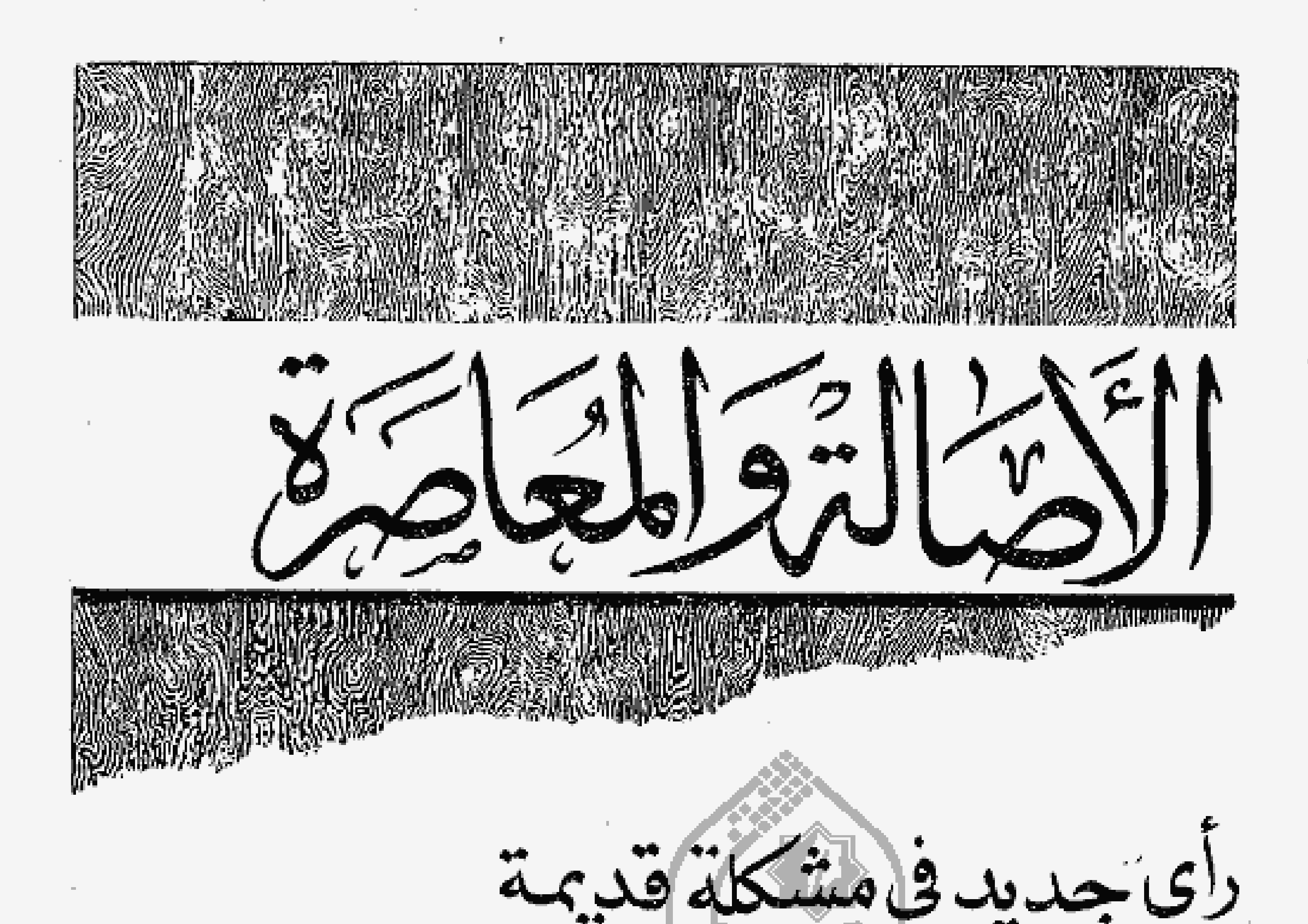
على أننا نعود الى الاشارة بأن القيمة الموروثة في جوانب الحياة اللاعلمية ، وان تكن حقيقة منا بالبقاء ، لما تحمله في طيها من ملامح ممتازة ، الا انه لا مندوحة لنا عن تعديلها هنا وهناك آنا بعد آن ، كلما جاءتنا الدنيا بمشكلات يستعصي حلها بذلك الجانب الموروث .

● ●





الدكتور فـؤاد زكـــريا



الأصالة والمعاصرة

رأى جديد فى مشكلة قديمة

لست أدرى من الذى ادخل تعبير « الاصالة والمعاصرة » فى حياتنا الفكرية . فقد كانت المشكلة نفسها معروفة ومطروحة أمام جمهور المثقفين ، منذ القرن التاســـع عشر . وكانت مجادلات الرواد المحدثين من مفكرى العرب حول الموقف الذى ينبغى أن نتخذه من التراث الماضى ومن علوم العصر تنتمى الى صميم هذه المشكلة . ومن المؤكد ان استمرار مناقشة المشكلة نفسها حتى اليوم ، واستمرار التساؤل عما ينبغى ان ناخذه من اسلافنا وما ينبغى أن نقتبسه من معاصرينا ، واســتمرار الخلاف بين مدارس تعبر عن نفس المواقف التى اتخذها أجداد روحيون لنا منذ أكثر من قرن من الزمان ــ هذا الاستمرار هو فى ذاته عـــلامة من علامات الاعتلال ، لا الصحة العقلية .

ففى الوقت الذى ظللنا خلاله نتجادل حول ما ناخذ وما نقتبس وما نتخلى عنه أو نرفضه ، وما يلائم ظروفنا وما يتنافى مع أوضاعنا أو اخلاقنا أو عقيدتنا ــ فى هذا الوقت كانت أوربا قد انتقلت من عصر الخيل الى عصر الصواريخ ، ومن طاقة الفحم الى الذرة ، وكانت اليابان قد تحولت من بلد شرقى منسى متخلف الى أكبر منافس لاعظم القوى الصناعية فى العالم .



● الأصالة والمعاصرة

كان المفروض ان تحسم المشكلة منذ وقت طويل ، وان ننتقل من الحسم النظرى الى الفعل . وحتى لو عجزنا عن حسمها فقد كان الواجب الا نحصر انفسنا فى اطارها طوال اكثر من قرن كامل ، تغيرت خلاله البشرية باكثر مما تغيرت منذ عصر ميلاد المسيح ، ومع ذلك فقد ظللنا ندور فى نفس الحلقة ، ونحصر انفسنا فى نفس الاطار ، ونتصور ان حل مشكلاتنا الحية الملحة التى تستصرخنا من كل جانب ، ينبغى ان يظل معلقا حتى نجيب عن هذا السؤال الاساسى ، وبعدئذ ، ومن خلال الاطار الذى سنستقر عليه (اذا قدر لنا يوما ما ان تستقر) سيصبح من الميسور ان نحل كل شيء .

واحقاقا للحق فان طرح المشكلة ، طوال الفترة التى تزيد عن قرن من الزمان ، لم يكن يحدث بطريقة واحدة ، ولم تكن كل مرة اثيرت فيها المشكلة صورة طبق الاصل من الاخرى . فقد كانت مشكلة المواجهة بين القديم والجديد تثار كل مرة فى ظروف مختلفة ، ويعاد طرحها من خلال منظورات مغايرة ، واستجابة لمواقف متجددة . فهى تارة تثار فى مواجهة العلم الاوروبى المكتشف حديثا ، او فى مواجهة نظريات علمية معينة (كنظرية التطور مثلا) صدمت العقل الشرقى الاسلامى وحفزته الى مراجعة موروثات كثيرة ، وتارة اخرى تثار فى سياق الكفاح من اجل الاستقلال الوطنى والتحرر من المستعمر فكريا وماديا ، وتارة ثالثة تطرح فى مواجهة التفوق العلمى والتكنولوجى لثقافة دخيلة احتلت ارضا عربية وهددت الكيان العربى ذاته باخطار فادحة .

وهكذا فان صيغة ((الاصالة والمعاصرة)) هى احدث صيغة لمشكلة طرحها العقل العربى على نفسه منذ امد بعيد ويبدو لى ان هذه الصيغة قد راجت رواجا خاصا ، ان لم تكن قد ابتدعت ابتداعا ، بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، وطرحت فى سياق عملية مراجعة النفس ، الشاقة والاليمة ، التى قام بها العقل العربى لكى يفهم سر هذه الهزيمة ، او يخفف عن نفسه وقعها او يبحث عن الوسائل الكفيلة بتعويضها .

ويبدو لى ان اختيار الالفاظ ذاتها كان راجعا الى مؤثرات اجنبية ، مباشرة او غير مباشرة . فقد شاع فى بلادنا مصطلح «الاصالة» ترجمة للمصطلح الفرنسى Authenticité ، الذى استخدمه بعض المفكرين الغربيين المعنيين بامور العالم الثالث ، ووضعوه فى مقابل مصطلح «الحداثة Modernité » ، الذى يقترب معناه المقصود كثيرا من لفظ ((المعاصرة))

وكان من اهم هؤلاء المفكرين الغربيين ، المؤرخ وعالم الاجتماع الفرنسى جاك بيرك الذى عمل على ترويج هذا المصطلح فى كتبه ، وبين تلاميذه من العرب . وهم كثيرون ، ومعظمهم يحتل فى حياتنا الثقافية مكانة هامه . وانا لا ازعم اننى اتتبع تاريخ هذين المصطلحين ، بل اننى اتمنى ان يقوم بهذه المهمة باحث جاد ، يكشف لنا بدقة عن الظروف التى ادخلا فيها ، فى حياتنا الثقافية للمرة الاولى ، ولكن اذا صح ان مفكرا غربيا هو الذى يرجع اليه الفضل فى اشاعة هذه الصيغة فى جونا الثقافى ، فى العقدين الاخيرين ، كانت هذه الحقيقة ، فى حد ذاتها ، مظهرا من مظاهر الازمة ، ومفارقة لاتخلو من السخرية المريرة : أعنى أن يستعير مثقفو أمة من الامم من حضارة اخرى نفس الصيغة التى يريدون أن يعبروا بها عن رغبتهم فى الاستقلال الفكرى عن الآخرين والعودة الى جذورهم وبعث كل ماهو مضيء فى تراثهم .

على أية حال ، ظهرت صيغة ((الأصالة والمعاصرة)) فى حياتنا الثقافية فى وقت ما خلال العقدين الاخيرين (على الارجح) ، وسرعان ماتلقفتها ايدى الكتاب والباحثين ، وكونت نواة اساسية تحلقت حولها بلورة ظلت تتضخم وتتضخم حتى ضمت فى داخلها قدرا كبيرا من نتاجنا الفكرى والثقافى منذ فترة ظهورها . وشاعت الصيغة بين الكبار والصغار ، واصبحت حاضرة فى كل الندوات والمؤتمرات والحلقات ، وصارت ضيفا دائما على مجلاتنا الفكرية وصفحاتنا الادبية ، واصبح كل مفكر يستضيف شابا مثقفا يود ان يجرى معه حديثا او مقابلة ، يتوقع سؤالا واحدا على الاقل حول مشكلة الاصالة والمعاصرة ، ويصدق توقعه فى الغالبية الساحقة من الحالات .

خلال هذا كله لم يتوقف احد لكى يحلل الصيغة نفسها ، ويتبين مدى قدرتها على التعبير عن المشكلة المطروحة . وهذا للاسف آمر شائع فى جونا الثقافى : اذ تطرح الصيغ فتتداولها الالسن على الفور دون أن يتوقف احد لكى يتساءل عن مدى سلامة الصيغة ذاتها ودقتها وحين تكون الصيغة غير دقيقة ، ينعكس ذلك سلبا على كل الجهود الفكرية التى نبذلها فى سبيلها .

وفى اعتقادى أن من المفيد الى اقصى حد أن نتريث قليلا لكى نحلل هذه الصيغة التىاصبحت جزءا لايتجزأ من الحياة الثقافية على مستوى العالم العربى كله . وأستطيع أن أقول أن تحليلا كهذا كفيل بان يكشف لنا عن عيوب اساسية فى هذه الصيغة ، وهى عيوب تمر ـ للاسف الشديد ـ على كل من يستخدمونها (وما اكثرهم) دون أن يتنبه اليها احد ، وتؤدى الى اختلال واضح فى الاطار الفكرى الذى تحصرنا فيه ، والى وضع بدائل غير دقيقة لمعالجة تلك المشكلة الحيوية .

وآمل : من خلال التحليل الذى سأقدمه فى هذا البحث ، ان اثبت ان هنـاك ثلاثة عيـوب اساسية فى الطريقة الشائعة التى تطـرح بهـا مشكلة الاصالة والمعاصرة :

اولا : اننا نتصور وجود تعارض أو تقـابل بين اللفظين ، مـع انـه لاتعارض بينهمـا على الاطلاق .

ثانيا : اننا نفرض على انفسنا ، فى مواجهة هذه المشكلة ، اختيارا بين بديلين (او توفيقـا بينهما) وبذلك نحصر انفسنا فى هـذا الاطـار الضيق ، مع ان هناك بدائل اخرى لاتنتمى الى هذا الطرف او ذاك .

ثالثا : ان الصيغة بأكملها لا تحل المشـكلة الحضارية لمجتمعنا بقـدر ما تعبر عن فـراغ اساسى فى حاضر المجتمع الذى نعيش فيه .

ماذا تعني الاصالة ؟

فى تصـورى ان لمفهـوم الاصـالة معنيين رئيسيين ، بينهما تشابك واتصال وثيق :

المعنى الأول زمنى . فالاصيل ، او العريق هو الذى تمتد جذوره الى الماضى «وتتاصل» فيه . بهذا المعنى نتحدث عن أسرة اصيلة ، او عن فرس اصيل ، فنقصـد فى الحـالتين امتداد الجذور الى اصـول بعيدة يمكن تتبعها والظهور بها . ولكن هذا الذى تمتد جذوره فى الماضى لابد ان يكون موجـودا معنا اليوم ، اى لابد ان يكون معاصرا . فالفرس الاصيل هـو السليل الذى نراه حولنا ، ونستطيع أن نتتبع شجرة نسبه الى اجـداد مشـهود لهم بعلو المكانة . وبعبارة أخرى فان الاصالة ، فى معناها الزمنى ، تطلق على تلك الحالة التى يـكون فيها المعـاصر ، او الموجـود معنا اليوم ، ضـاربا بجذوره فى الماضى ، وفى التاريخ .

وبهذا المعنى الزمنى لاتكون الاصالة ، على الاطلاق ، نقيضـا أو حتى مقابلا للمعاصرة ، بل ان كلا منهما تشكل جزءا من معنى الاخرى . فالاصـيل لابد ان يكون معـاصرا يتميز بعمق جذوره التاريخيـة (بينما يوجـد ، بالطبع ، معاصر سطحى بلا جذور) . والمعاصر قد يكون اصيلا او غير اصيل . وبعبارة اخرى ، فهناك تداخل لا يسـتهان به فى المعنى بين الاصـالة والمعاصرة ، عندما تفهم الاصالة بمعناها الزمنى، على حين ان الطرح الشـائع ، الذى لايناقشـه احد ، لهذه الصيغة يصـور الامر كما لو كانت الاصالة تشير الى الماضى او التراث وحـده ، والمعاصرة تلتزم الحاضر فحسب .

على ان للاصـالة معنى ثانيا ، لا صـلة له بالزمان، هو الصدق مع النفس والتعبير الحقيقى من الذات . وفى هذا المعنى نتحدث عن «اصالة العاطفة » او « اصـالة الشـاعر » فلا نقصـد بالطبع العودة الى الأصـول التاريخية العائليـة للشاعر ، وانما نقصد انه فى فنه يعبر عن نفسه بـلا تزييف ، او ان العـاطفة تعبر بالفعـل عن المشاعر الداخلية لصاحبها ، وليس فيها زيف او خداع .

وفى هـذا المعنى الثـانى بدوره لانجد ادنى تعارض ، أو حتى اختلاف جوهرى فى المعنى ، بين الاصالة والمعاصرة، لان المعاصر يشتمل على ما هو اصيل وما هو غير اصيل ، أعنى ما هو صـادق مع نفسـه ، وما ينطوى على زيف او خداع .

هذان هما المعنيان الرئيسيان للاصالة، وهما كما نرى لايتضمنان اى تعارض مع «المعاصرة». وتشـكيل التطبيقـات وفقـا للظـروف بحيث أن وضـع اللفظين أمـامنا ـ فى كـل المعالجات الحالية للمشكلة ـ كما لو كانا بديلين يتعين علينا ان نختار بينهما ، أو على احسـن الفروض أن نوفق بينهمـا ، هو فى صـميمه طرح باطل ، يؤدى الى تشويه للمشكلة برمتها. والى تضـليل العقول التى تضنى انفسهـا فى البحث عن حل لها . فنحن ، ببساطة شديدة، نجهد أنفسنا فى اقتفاء أثر لا يوصل الى شىء ونبحث عن باب متاهة ليس لها مخرج .

ولو شئنـا أن نبـحث عن المقـابل الحقيـقى للاصالة ، بالمعنى الذى حددناه ، لوجدنا انه الزيف ، والسـطحية ، والمحاكاة الحرفيـة . وللمقابل الاخير ـ اعنى المحاكاة ـ اهمية خاصة فى حياتنا المعاصرة . ذلك لأن حالة التخلف التى نعانيها تؤدى بنا الى ان نلتمس أسباب التقدم فى محاكاة نماذج احرزت نجاحا فى مجتمعات اخرى . وهـكـذا يـدعو البعض الى اقتباس النموذج الاوروبى الامريكى ـ أى النموذج الغربى الراسمالى ـ ويرى فى هذا النموذج حلا امثل لمشكلاتنا المـادية والمعنوية . وفى مقـابل ذلك يدعـو البعض الآخـر الى الأخـذ بالنموذج الاشتراكى ـ بدرجة من درجاته ـ على اساس انه هو وحده الكفيل بانقاذنا من خطر التخلف والانتقال بنا الى الطريق المؤدى الى النهوض .

والاقتبـاس أو الاقتـداء بالتجـارب الأخـرى ليس عيبا فى ذاته . فمن المحال ، بعد كل هذا التاريخ الذى مرت به المجتمعات البشرية ، ان يبدأ مجتمع تجربته من الصفر .

وحتى لو استطاع ذلك فلن تفيده هذه البداية المطلقـة كثيرا ، بل ان النمـاذج التى تقـدمها التجارب الاخرى تغنينا عن كثير من الجهـود والمحاولات التى جربت من قبل فلم توصل الا الى طريق مسـدود . غير أن الامـور كثيرا ما تصل الى حد المحاكاة الببغائية السـاذجة : فنجد انصار النموذج الغربى الراسمالى يقلدون انماط الحياة الترفية الاستهلاكية التى بلغتها المجتمعات الغنية بعد معانـاة طـويلة ، مع أن مجتمعـات هـؤلاء المقلدين مازالت تفتقر الى ابسـط ضرورات الحياة الآدمية فى كثير من جوانب معيشتهـا . بل قد نجد منهم من يحاكى الغربيين فى اسلوب تعاملهم وطريقة كلامهم

وتفاصيل اشاراتهم وايماءاتهم ، وربما امتدت المحاكاة الى امور يعترف الغربيون انفسهم بأنها من عيوبهم الاساسية . ومن جهة اخرى فان انصار النموذج الاشتراكى كثيرا مايحصرون جهودهم فى محاولة التطبيق الحرفى لنظريات ظهرت فى مجتمعات ذات بناء وتاريخ مخالف، دون اى اجتهاد فى اعادة صياغة النظريات وفقا لظروف المجتمع المحلية . بل ان كفاحهم كثيرا ما ينحصر فى ترديد عبارات وصيغ مكررة محفوظة ، لا تفهمها الجماهير ولا تجد فيها تعبيرا عن واقعها او اقترابا من مشاكلها — وبذلك يعطى هؤلاء الفرصة لخصومهم كى يتهموهم «بالعمالة» ، وهو لفظ ان لم يكن يعبر عن الاشتغال لصالحة الغير لقاء مقابل مادى ، فهو على الاقل يعبر عن التبعية الفكرية التى قد تصل ، فى الحالات المتطرفة ، الى حد تلقى التعليمات الجاهزة وتطبيقها دون اى تصرف .

تلك اذن انواع من المحاكاة الحرفية تتضمن كلها ضياعا للاصالة وعجزا عن التعبير الصادق عن الذات ، وتنشأ عن فراغ وخواء داخلى لايكون هناك مفر من ملئه بمضمون مستمد من نموذج خارجى . فأين اذن تكمن الاصالة فى مثل هذه الحالات ؟ من الواضح ان النموذج لو كان نابعا من واقع المجتمع نفسه ومعبرا عن ظروفه الفعلية ، او لو كان يتضمن اعادة تشكيل اساسية لنموذج مجرب فى مجتمعات اخرى ، بحيث يتلاءم مع الواقع الذى نعيشه بكل عناصره ، لكان عندئذ نموذجا اصيلا . وهنا تكون الاصالة هى ان نتأمل انفسنا جيدا من الداخل ، ونتلمس الحلول لمشاكلنا من عناصر الواقع الذى نعيش فيه ، او نجعل من واقعنا محورا يدور حوله كل مانستمده من غيرنا .

غير ان هناك نوعا آخر من المحاكاة ، يوصف بانه لايتضمن اى خروج عن الاصالة ، بل يقال انه هو نفسه التعبير الحقيقى عن الاصالة ، واعنى به محاكاة أسلافنا والعودة الى نموذج الحياة الذى كان سائدا ابان انتشار دعوتهم وازدهار دولتهم . وقد يتخذ هذا النموذج شكلا اسلاميا ،فيقال ان صيغة التقدم الوحيده المتاحة لنا هى ان نعود الى اسلام السلف الصالح ، مادام هؤلاء قد تمكنوا بفضل ايمانهم من تثبيت دعائم دولة كبرى وقهر اعظم امبراطوريات التاريخ القديم . وقد يتخذ شكلا عربيا ، فيشير انصاره الى أمجاد العروبة فى عصرها الذهبى ، على الصعيد العسكرى والسياسى والحضارى والعلمى ، ويدعون الى بعث هذه الامجاد والتشبه بها من جديد . وفى معظم الحالات يتخذ هذا النموذج شكلا يجمع بين الاثنين ، اى بين الاسلام والعروبة .

هذا النوع من محاكاة الاجداد ، او — حسب العبارة التقليدية — الاقتداء بالسلف الصالح، يعد فى نظر الكثيرين الحل الامثل لمشكلة الاصالة . فنحن فى هذه الحالة نعود الى جذورنا ، ونرتد الى أصولنا ، ومن ثم فاننا فى واقع الامر ، لا «نحاكى» احدا ، لان المحاكاة انما تكون بين طرفين متغايرين ، وهو مالاينطبق على العودة الى الذات فى منابعها الاصيلة .

ولكن ، هل تكمن الاصالة فى مثل هذه العودة الى الماضى بحق ؟

من المؤكد ان معظم الاذهان تربط بين مفهوم الاصالة وفكرة الرجوع الى الجذور البعيدة فى الماضى ، حتى لو لم تكن توافق على ان هذا الرجوع هو الصيغة المثلى لحل المشكلات الحضارية الراهنة للمجتمع . ومع ذلك يبدو لى أن الامر يحتاج الى وقفة متانية نحلل فيها عملية العودة الى الماضى ، لكى يتبين لنا ان كانت تلك إصالة خالصة ، ام ان فيها قدرا — يزيد او ينقص — من المحاكاة ، وبالتالى من الافتقار الى الاصالة .

ان انصار الاقتداء بالسلف الصالح يركزون دعوتهم على فترة معينة من التاريخ ، هى على وجه التحديد فترة صدر الاسلام . والنموذج الذى يدعون الى الاقتداء به هو نموذج الاسلام الاول ، اسلام الدعوة والكفاح والانتصار وبناء الحياة الجديدة ، اى عصر النبى والخلفاء الراشدين . وربما توسع بعضهم فامتد الى نهاية القرن الاول والثانى من الهجرة ، ولكن المهم فى الامر ان بؤرة الإهتمام ، ومركز الاشعاع هو اقدم عصور الاسلام . ويعترف انصار هذه الدعوة انفسهم ، بأن الفترة التى تلت ذلك ، اعنى الفترة التى تفصلنا عن عصر الانتصار الاول ، كانت فى معظم الاحيان فترة تدهور وتراجع وخروج عن الخط القويم وعن النموذج الرائع الذى ضربه لنا المسلمون الاوائل .

وبعبارة أخرى ، فان معظم فترات التاريخ الاسلامى كانت — باعتراف انصار هذا الراى — « انقطاعا » عن المسار الذى بدأ بداية مجيدة ، وخروجا أو انحرافا عن الاتجاه القويم . اى اننا حين يراد منا أن نعود اليوم الى هذا النموذج ، لابد أن نقفز قفزة هائلة فوق الجزء الاكبر من التاريخ العربى الاسلامى ، ونعود الى اول فتراته ، ونسقط من حسابنا جزءا كبيرا من الزمن الذى يفصل بيننا وبين هذا العصر الاول .

هذا الانقطاع ، وهذه القفزة فوق فترة زمنية طويلة ، تسقط شرطا اساسيا منشروط الاصالة ، وهو «الاستمرار» . فصحيح ان العصر الذى يراد منا ان نقتدى به ، ينتمى الى جذور تاريخنا البعيد ، ولكنه لم يظل ممتدا على نحو متصل حتى وقتنا الراهن . فنحن فى حالة النموذج الاسلامى ، نعترف صراحة بالانقطاع حين نقول اننا تنكبنا طريق السلف الصالح منذ القرون الاولى ، اى ان معظم فترات تاريخنا كانت خروجا على النمط الاول . ونحن نعلم ان الاصالة فى نسب انسان

او نرس ، انما تعنى ان يكون هـذا النسب مستمرا او متصلا من فترةمعينة فى الماضى حتى الوقت الحـاضر ، ولو حـدث اى انقطاع فى النسب خلال هذا المسار لما عاد هذا او ذاك اصيلا .

وهكذا نجـد لزاما علينا أن نعيد النظـر فى موقف اولئك الذين يحـددون الاصالة بأنهـا العودة الى جذورنا الضاربة فى اعماق الماضى . فحدوث انقطاع اساسى بين الحاضر وبين هذا الماضى البعيـد يؤدى الى الاحساس بنوع من «الاغتراب» بين الانسان وبين جذوره البعيدة . وكمـا اننا فى حـالة محاكاة النماذج الاجنبية المعاصرة ، نشعر باغتراب «مكانى» لان هــذه النماذج دخيلـة علينا ، تنتمى الى بقاع تفصلنا عنها مسافات مادية (ومعنوية) كبيرة ، فكذلك نشعر باغتراب « زمانى » حين يطالب الينـا ان نقفز فوق الزمن قفزة هائلة ، ونتجاهل معظم فترات تاريخنا ، ونقتدى بنموذج قـديم فى ظروف اصبحت مختلفة عنه كل الاختلاف ، وفى عالم لا تربطه بعالم الاسلاف أية صلة ، فى الوقت الذى نعترف فيه صراحـة بان الخيط الذى كان مفروضا ان نظل ممسكين به ، منـذ ذلك العصر الذهبى القديم ، قد انقطع منـذ امد بعيد .

وهكذا تؤدى هذه الملاحظة الى نتيجة عامة هى ان الربط بين الاصالة والعودة الى الماضى قـد لايكون صحيحا على الدوام ، وذلك حين ينقطع الخط المتصل الذى يربط بين الماضى والحاضر . وفى مثل هذه الحالة نستطيع ان نتصور نوعا من «الاغتراب الزمنى» الذى يشعر به الانسان المعاصر ازاء تراث يراد منه بعثه بعد انقطاع طويل ، وفى ظروف اصبحت مغايرة الى ابعد حد .

فاذا كان من الصحيح ان الاصالة لاترتبط ضرورة بالرجـوع الى الماضى ، فان مشـكلة الاصالة والمعاصرة تكتسب عندئذ طابعا اعقـد بكثير مما تبدو عليه للوهلة الاولى .

ذلك لان الوضع الشائع للمشكلة هو ايجاد تقـسيم ثنـائى : فانت اما ان تكون اصـيلا او معـاصرا . اما من المتعاطفـين مع المـاضى أو من دعاة الحـاضر . اما داعيـة الى الرجـوع الى التراث ، او نصيرا للتحديث . فان لم تكن من انصار القديم فانت حتمـا «متغرب» (ولفظ التغرب يستخدم فى هذا السياق ببراعة ، اذ يجمع بين غربة المرء عن مجتمعه ، وبين انحيازه «للغرب» الذى هـو حامل لواء الحضـارة المعاصرة) . اما محاولة التوفيق بين الطرفين فلا تشكل فى واقع الامر موقفـا ثالثا ، لانهـا لاتعدو ان تكون اخذا من كل منهما بطرف .

على ان فى هـذا التقسيم الثنائى تبسـيطا مفرطا . فعالم الواقع ليس دائما على صورة « اما هذا واما ذاك واما كلاهمـا معا » ، بل ان هناك حالات اشد تعقيدا من ان ترد الى مثـل هذه الصيغة المبسـطة . وفى الحالة التى نحن بصددها ، يصادفنا اولئك الذين يغتربون عن التراث القديم لانهم يرونه اضـيق نطاقا بكثير من الواقع المعقد الذى يعيشون فيه ، ولانهم يرونه عاجزا - بحكم الظروف التى نشأ فيها - عن الاجابة عن كثير من الاسئلة التى تواجـه انسان اليوم ، وحتى لو استخلصنا منه اجابات كهذه بالاجتهاد ، فسيكون مقدار الجهد الذى نبذله فى عملية الاستخلاص والاستنباط هذه معادلا للجهد الذى نبذله لو بدأنا من جديد .

وبغض النظر تماما عن مدى اتفـاقنا أو اختلافنـا مع هؤلاء ، فانهم يمثلون فئة مخلصـة ؛ لاتسـعى الى الهدم أو التنكر للماضى وانمـا تحـرص على ان تعطى الحاضر حقه كاملا . ولكن المهم فى الامر ان هؤلاء ، مع شعورهم بالاغتراب ازاء الماضى البعيد ، قـد لايكونون «متغربين» على الاطلاق ، أعنى أنهم قد لايكونون منحازين آليا الى حضارة الغرب ، على الصـورة التى ترسمهـا كثير من الكتب الشائعة لكل من يبدى تحفظا على فكرة العودة الى التراث القديم .

هنا نجد موقفا اشد تعقيدا مما تصوره لنـا القسمة الثنائية التى تحصرنـا فيها مشـكلة « **الأصالـة والمعاصرة** » . فنحن هنا ازاء عقـول لا تتحمس لحضارة الغرب أو تحاكيهـا محاكاة عميـاء ، وتدرك على وجـه الخصـوص أن القيم واتجاهات السلوك الانسـانى لا تنقل آليا من حضارة الى حضارة ولكنها تدرك فى الوقت نفسه أن الخلاص الذى يقدم اليها فى صورة عودة الى نمط الحيـاة والفكـر السـائدين فى عصر ذهبى غابر لن يحل المشكلـة ، ولن يقـدم الا اطـارا شديد العمومية ، يتعين علينا أن نملأه بمضمون لابد أن يستمد كله من ظروف حياتنا الراهنة . هذه الحالة الحقيقية ، التى تكاد تكون مأساوية ، موجودة بيننا ، ولكن اين موقع اصحابها على خريطة « الأصالة والمعاصرة » كمـا يرسـمها سيل الكتابات الذى عالج هذا الموضوع ؟

ويؤدى بنـا امعـان التفـكير فى النقطتين السـابقتين ، اللتين تخفق فيهما صيغة « الأصالة والمعاصرة » الى نتيجة هامة تكشـف عن قصـور ثالث فى هذه الصيغة . ذلك لأننـا ، حين نضـع انفسنـا امام بديلين يتعين علينا ان نحدد موقفنا منهما ، احداهما هو ماضى حضارتنا الخاصة، والآخر هو حاضر حضارة اخرى مستقلة وغريبة عنا فاننا لن نجـد عندئذ اجابة عن تسـاؤل اساسى :

وأين حاضرنا نحن ، وواقع الحضارة التى نعيش فيها من هذين البديلين ؟! اننا سواء اخترنا ان نعـود الى تراثنا القديم ، أو ان نقتبس افكار حضارة الغرب واساليبها ، او حتى ان

نبحث عن صيغة للتوفيق بين الاثنين ، فسوف نتعامل خلال ذلك كله مع طرفين خارجين عن الواقع العربي الراهن : فالماضي البعيد تفصلنا عنه مسافة تاريخية شاسعة وتطورات وخبرات والتي اكتسبت خلال حقبة طويلة من الزمن ، وحاضر الغرب تفصلنا عنه قيم وتقاليد وتراث يصعب ان يتلاقى طرفاها بعد أن تشعب مسارهما منذ وقت طويل في طريقين مستقلين . ومعنى ذلك أن الطرح الشائع للمشكلة يحصرها في اطار بديلين لاينطبق أي منهما على الحاضر العربي ، على مفاهيمه وظروفه ومقولاته واشكالاته المميزة ، وانما ينطلق احدهما من الماضي العربي ، والآخر من الحاضر غير العربي، فعلام تدل هذه الطريقة في طرح المشكلة ؟ انها لا تدل الا على خواء الحاضر والعجز عن ملئه بمحتوى مستمد من طبيعته الخاصة ، لا من عناصر بعيدة عنه زمانيا أو مكانيا . بل أن الصيغة ذاتها انما هي تعبير مبطن ، غير مباشر، عن واقع التخلف ، أو تخلف الواقع ، ويظهر ذلك بوضوح تام حين تقارن الاشكال الحضارى الذى تعبر عنه هذه الصيغة في مجتمعاتنا ، بالاشكال الحضارى لبلاد العالم المتقدمة ، ففي هذه الحالة الاخيرة لانجد التماسا الحلول في تراث قديم ، او في اقتباس عناصر حضارات اخرى ، وانما تتعلق الاشكالات كلها بطبيعة الواقع القائم بالفعل ، وتستمد من عناصر الحياة المحيطة بانسان هذه المجتمعات . وعندئذ تكون المشكلات المطروحة من نوع : مشكلة القيم الانسانية في مقابل القيم المادية، او علاقة الانسان بأدوات عمله ونتاج عمله ، او تأثير المعرفة على مصير الانسان ، الخ ..

مجمل القول ان الاشكال الحضارى ، في هذه الحالة الاخيرة ، يعبر بوضوح عن حاضر ممتلىء ، على حين ان اشكالنا ، كما تعبر عنه صيغة ((الاصالة او المعاصرة)) يغفل الواقع المحلى القائم ، ومن ثم فهو اشكال ((الحاضر الفارغ » الذى يراد ملؤه بمضمون غير منبثق من داخله .

اين اذن تكمن الاصالة ؟

لنعد مرة أخرى الى المعنى اللغوى للفظ ، كيما نستمد منه التوجه السليم . ان الاصالة هي ان تكون صادقين مع انفسنا ، وان نستوحي لمشكلاتنا حلولا مستمدة من واقعنا . وهي بهذا المعنى ليست على الاطلاق بديلا لمعايشة العصر ، وانما هي على الاصح افضل شكل لتلك المعايشة ، اى هى الشكل «الاصيل» للمعاصرة .

وهكذا يمكننا ان نعد الاصالة نقطة تلاقى بعدين أساسيين : —

اولهما الابتكار والابداع ، لأن المواجهة « الأصيلة » للمشكلات تنطوى حتما على عنصر ابداعى أساسى يتيح لنا ان نبتكر الحلول دون أن نجرى وراء الآخرين الذين توصلوا الى حلولهم في ظروف مختلفة ،وفي مواجهة مواقف مغايرة،

وثانيهما البعد الزمني : اذ أن محو التعارض بين الاصالة والمعاصرة لا يعنى الغاء البعد التاريخى . والتزام المجتمع الحريص على اصالته بظروفه الخاصة ورفضه للمحاكاة العمياء ، لا يعنى ان هذا المجتمع قد رفض ماضيه أو تنكر له . ذلك لأن كلا منا يحمل ماضيه على اكتافه في حاضره . وحين نقول ان الحلول الأصيلة هي تلك التى تستمد من واقع المجتمع ، فان مفهوم الواقع « هنا يحمل في طياته كل ماضى هذا المجتمع وتراثه. ومن المؤكد ان تاريخ المجتمع وتجاربه الموروثة كلها تشكل جزءا لا يتجزأ من واقعه الذى يحياه . وعلى ذلك فان الحلول التى تقول انها ينبغى أن تستمد من الواقع الذى نعيش فيه ، لابد أن تتضمن في الوقت ذاته حكمة الماضي وخبرة التراث بقدر ما تتضمن من عناصر الابداع والتطلع الى المستقبل .

ومجمل القول ان الاصالة الحقيقية تكمن في قلب المعاصرة ، دون ان تتنكر للماضي . ومقياسها الحقيقى هو أن تعرف كيف تبتكر حلولا صادقة وملائمة لمشكلاتك التى تعيشها في عصرك ، مستمينا بكل ما تحمله من خبرات ماضيك ، دون أن تخدع نفسك أو تغالطها ، او تنقل عن الآخرين بغير وعى بالاختلاف بين ظروفك وظروفهم .

وحين تفهم الاصالة على هذا النحو ، يتضح زيف التقابل التقليدى الذى يضعها في مواجهة المعاصرة ، ويتبين خطأ التفسير الذى جعل اللفظين مرادفين لمعايشة الماضي ومعايشة الحاضر . فقد تكتمل كل شروط الاصالة في مجتمع يعايش عصره معايشه كاملة ، وقد تضيع كل مقومات الاصالة في مجتمع لا يعرف لنفسه مخرجا الا أن يحاكى ماضيه البعيد .

● ● ●

موقفنا من التراث

■ التراث هو ما تصنعه أنت ....
■ نحن نصنع الماضي والماضي لا يصنعنا.

د. زكي نجيب محمود

■ ان استفادة الشعر المعاصر من التراث العربي هي استفادة لغوية في المحل الأول.

■ الأدب رؤية تاريخية .. وإعادة تركيب لعناصر التاريخ.

صلاح عبد الصبور

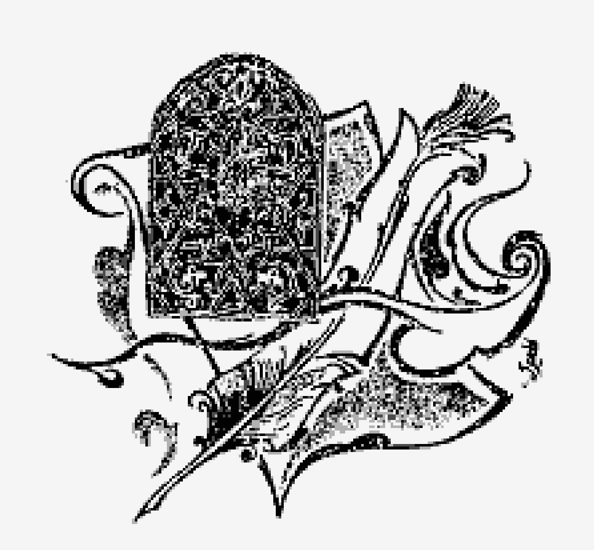
■ التراث هو كل ما كتبه أسلافنا العرب.
■ لا بد من عملية انتقاء للتراث ..

د. محمد مصطفى هداره



ندوة العدد

عقدت بمقر المجلة الندوة الأولى من سلسلة الندوات التى نعتزم الدعوة اليها فى كل عدد ، كى نجرى حواراحرا بين مجموعة من المفكرين والنقاد حول الموضوع المحورى للعدد ،بغية طرح المشكلات الرئيسية المتعلقة به ، والوصول من خلال الاحتكاك الفكرى وتبادل الآراء العفوى الى تحديد الأسس الضرورية للمنطلقات الفكرية والمنهجية الواجب توافرها فى تناول هذه المشكلات ٠



وقد دارت الندوة الأولى عن التراث ، واشترك فيها الأساتذة :

الدكتور زكى نجيب محمود

والدكتور محمد مصطفى هدارة

والشاعر الأستاذ صلاح عبد الصبور

بالاضافة الى اسرة تحرير المجلة

وسارت فيها المناقشات على الوجه التالى :

د ٠ عز الدين :

اظن انه من المناسب ان نطرح السؤال الأول عن ماهية التراث ولماذا يعد مشكلة خاصة فى حياتنا الفكرية ؟

د ٠ زكى :

فلنبدا بفكرة ربما تكون غير مقبولة للوهلة الأولى ، ولكننا يجب أن ندقق فيها ، وهى ان التراث هو ما تصنعه أنت ، فالتراث كتب وفنون وغير ذلك من هذا الجسم المكتوب الموروث ، لكنك ستقرأه لتستخرج منه ما تستطيع بوجهة النظر التى تريدها أنت ، دون أن يفرض نفسه عليك ٠ فالتراث مثل الصيدلية الحافلة بأصناف الأدوية وما عليك الا أن تأخذ صنف الدواء الذى يناسبك ويناسب عائلتك ٠ من الذى يرغمك على أن تحفظ ما فيه عن ظهر قلب ٠ التاريخ نفسه يتغير فى تأويله للحادثات وتتغير طريقته فى قص القصة وكيف وقعت عصرا بعد عصر ، لأن الأمر يتوقف على الزاوية التى ينظر منها المؤلف ، ولذلك فالعصر الواحد أو الحادث الواحد اذا كتبه مستعمر عدو فانه يكتبه بشكل خاص ، أما اذا كتبه وطنى فانه يكتبه بشكل آخر ، فما هو بطولة عند مؤرخ قد يظهر انه غوغائية عند آخر ٠ وهكذا التراث علينا أن نقرأه القراءة التى تعجبنا فنحن نصنع الماضى ، والماضى يصنعنا ٠ فالقرآن الكريم مثلا قد عكف عليه المفسرون والفقهاء دون أن يخرجوا بصورة واحدة ، بل أخذ كل منهم يبدى مهارته فى استخراج بواطن المعانى ، فالصوفى يفسر بطريقته والسنى كذلك والشيعى ايضا ، كل اخذ حقه فى التفسير والتأويل بشرط أن يعطيك طريقته فى قراءة النص ، ولقد كان سيدنا عمر محقا حين قال « القرآن حمال اوجه فاوغلوا فيه برفق » فهو حمال اوجه لأنك أينما نظرت اليه تجد صورة تستطيع ان تقول عنها : هذا هو ما يقوله القرآن ، والآخر من زاوية ثانية وهكذا ٠ معنى ذلك اننا نستطيع أن نستخرج من القرآن ذاته ــ وهو الكتاب الأم ــ صورة الحياة التى نريدها ونقول انها وردت فى القرآن ٠ فلماذا لا نستغل هذه القدرة التفسيرية التأويلية للتراث ككل ؟ عندى شعر عربى وفقه ومصادر كثيرة ، من الذى فرض على أن اقراها قراءة معينة محددة ؟ ٠ لنأخذ الفقه : هناك نقطة هامة ، يظن الناس ان الشريعة الاسلامية هى ما قاله الفقهاء ، والفقهاء رجال أربعة أو أكثر ، وما يقولونه انما

هو اجتهاد ، والشريعة هي الجسم الذى توزع بين هؤلاء ، فلا تساويهم ولا تساوى مجموع ما قالوه لأنهم لم يقولوا شيئا متشابها ، فأستطيع أنا أن أضيف نفسى الى الطابور وأنظر الى جسم الشريعة وأخرج بتشريع جديد ، ولو كانت الشريعة هي الفقهاء لكان من الضرورى أن التزم بالماضى ، وكما يتعدد الفقهاء ليس هناك ما يمنع من أن تضيف نفسك اليهم وتستخرج لنا صورة تناسب هذا العصر ، فنحن رجال وهم رجال • والفـكرة الأساسية هنا ألا نخلط بين الشريعة وبين رجالها وهذا فى رأيى مفتاح هام جدا لو استطعنا أن نفهم مغزاه حق الفهم • فالتراث اذن كقضية عامة هـو ما نقرأه منه ، والطريقة التى نقرأ بهـا التراث ليست قوالب حديدية ، بل هو كلام ، وأنا ـ كمالك لهذا الكلام ـ أخرج المعنى الذى أريد أن أتعامل معه •

د • جابر :

أريد أن أستخدم المثل الذى ضربته فيما يتعلق بالقرآن ، فهناك تفاسير عديدة للقرآن ، ولكن هناك بالتأكيد وجود موضوعى للقرآن خـارج تفاسيره المتعددة •

د • زكى :

ليس خارج تفاسيره المتعددة ، بل متمثلا فيها وقد يتمثل فى صور أخرى كذلك •

د • جابر :

نعم ولكن أريد أن أستخدم هذا المثل لأعود الى الموضوع من حيث علاقتنا نحن بهذه المـادة المسماة تراثا ، فالتراث فى شكل من أشـكاله سوف يصبح موضوعا مدركا وأنا ذات مدركة لهذا الموضوع ، السؤال اذن هو : ما هـو الجانب الذى أمارس فيه فعـاليتى كذات مدركة ؟ وفى نفس الوقت : ما هو الجانب الذى يمارس فيـه الموضوع المدرك تأثيره على كذات مدركة ؟ بعبارة أخرى لو قلت اننى المالك الوحيد للتراث ومن حقى أن أفعل فيه ما أشاء يخيل الى اننى قـد اتجاهل أن التراث كموضوع مدرك مستقل عن وعيى بمعنى من المعانى له تأثير على وعيى بالسلب أو الايجاب ، أريد أن أحصر بالضبط أين أنا وأين التراث ؟

د • زكى :

أمـا من حيث أين التراث ؟ فهو فى المكتبات ولك أن تقرأ منه الجانب الذى تريده ، هنـاك نظرية معروفة فى القيمة للفيلسوف الأمريكى « بيرى » نستطيع أن نفيد منها ، فعندما أقول أن هذا الشيء له قيمة أو هذه القطعة الفنية لهـا قيمة يصبح السؤال : **أين هذه القيمة ؟ هل هى فى القطعة الفنية ذاتها أم فى أنا ؟ هـل هى موضوعية أم ذاتية ؟** وكان الحل الذى قدمه هذا الفيلسوف هو أن القيمة تتولد من التفاعل بين الذات المدركة والشيء المدرك ، فقد تعطينى صورة مهما تأملتها لا أتأثر بها ولا أستخرج منها قيمة جمالية ثم تأتى أنت فتتفاعل مع نفس الصـورة وتستخرج منها قيمة جمـالية • بالنسبة للتراث لك أن تختار منه ما شئت ، سواء أكان شعرا أم نثرا أم نحوا ، ثم تتفاعل معـه حتى لا يكون الحاصل أو الناتج نقـلا مما أمامك بل حصيلة تولدت من التفاعل بينك وبينه • مثال على ذلك الشعر ، أنا أميل الى الشعر وهو جزء من التراث ، وأتمنى أن أخرج من قراءاتى له ـ وأنا انسان معاصر ـ باحساس من يستطيع أن يعيش فى جلد الشاعر القديم ، وفى اللحظة التى أقرأ فيها الشعر قراءة ذات فعالية أتقمص الشاعر فأسمع بأذنيه وأرى بعينيه ، وفى هـذه اللحظة ذاتها أصبح تراثا ، أى أعيش الماضى ، أعيش الماضى ولو للحظة ،ثم أخرج الى حيـاتى العامة وقد اكتسبت خيطا يضم الى مجمـوعة الخيـوط التى تكون شخصيتى • واذا كنت موهوبا وأردت أن أكتب شـعرا فلن أعيـد قصـيدته وانما أكتسب منه حساسية وذوقـا أكتسب فى القدرة على التمييز بين ما أحبـه وما لا أحبه فاذا ما اكتسبت الذوق العربى فى فهم الشـعر وقرضه فقد أعطيت التراث حتى لو نسيت بعد ذلك كل ما قيل من الشعر القديم وحينئذ تستطيع أن تكون امتدادا لهذا التراث واستمرارا ، كما تستطيع أن تجدد فيه ما شـئت ولكن بالذوقية الموروثة • والا فاذا ردت أن تبتر الصلة وتقيم ذوقية جديدة وبناء جديدا فبأى حق تعتبر نفسك فصلا من كتاب فيه فصول مضت ؟ ستكون فصلا مبتورا ، هل رأيت حلقـة من سلسلة غير موصولة ببقية الحلقـات ؟ أضف حلقة جديدة ، ولكن لابد أن يكون هناك الرباط الذى يربطها ببقية الحلقات لكى تدعى بحق انك تنتمى الى هذه الأسرة • فاذا ما خرجت عليها فانك لابد أن تخرج عليها فى اطارها ، وهكذا الشعر الانجليزى والفرنسى وغيره • لا يمكن أن يخلق شاعر مواضعات جديدة للشعر ، وكيف يحدث هذا واللغة واحدة ؟ هى مادة مثـل الحجـر الجرانيت عندما قام بنحته المصرى القـديم ونفس الحجر بين يدى نحات حديث يستخرج منه امكاناته ، والفرق فى اختلاف الموضـوع • فمختار مثلا فى تمثال نهضة مصر وغيره يشـكل

حلقة مرتبطة بحلقات النحت الفرعوني . فالمادة واحدة والطريقة واحدة وان اختلف الموضوع ، فهناك تطور ولكن الذوق واحد . والذوق ليس معناه تكرار ما قيل من قبل . ففي الشعر نستطيع ان تأتي بتفصيلات جديدة ، أو بحور جديدة اذا شئت ، ولكن الراسب الذوقي لابد أن يكون متشابها ، لأن اللغة العربية ليست رموزا رياضية ، بل ان كل كلمة فيها حقل مشغول بخبرات من سبقوني ، كل كلمة لها اشعاعات وايحاءات وانا أستعمل هذهالخبرات كما وصلتني واضيف اليها دون أن انكرها أو أجردها .

فاقرا ما شئت من التراث ، واستصفي منه ما شئت ، ثم اخرج بشكل وذوقية لا بموضوع ولا مشكلة ، أنا لا أريد أن أكرر مشكلاتهم ، هم كانت تشغلهم مسالة قدم أو حداثة القرآن أو مسالة الامامة ، وهذه ليست مشاكل الآن . ولكن استطيع الافادة منها ، فعندما كانت تعرض المذاهب الجديدة كانت تنشق الى عشرين أو ثلاثين فرقة ، مما يدل على دقة التحليل التي تجعل الشعرة تتفتت بهذا الشكل ، ومما يدل على حرية الفقه ، وأستطيع أن أستفيد من ذلك القدرة على تحليل الموضوع قبل الحكم عليه ، والقدرة على ان اكون حرا في قول ما أقوله ، وهذا يكفي !

د . عز الدين :

في هذه الحالة ، عندما نصل الى ان القضية هي قضية شكل او صيغة ناخذ منها حرية الرأي والتحليل هل نعتبر هاتين النتيجتين ثمرة تراثنا العربي بصفة خاصة ، أو ان هذا مفهوم منهجي التزم به ابتداء قبل ان افكر فيما اذا كان حصيلة حقيقية يعطيها تراثنا ام لا ؟

د . زكي :

هذا منهج وقد يتكرر عند غيري ، والحكم هنا هو الاهتمامات او الذوقية الخاصة التي تجعل من شيء امرا هاما ومن غيره دون ذلك .

د . عز الدين :

هناك سؤال في هذا الصدد : ما هي الذوقية ؟ وهل تتعدد الذوقيات بتعدد القوميات ؟ أي هل هناك ذوق عربي وآخر انجليزي او فرنسي ؟ هل هناك مضمون حقيقي لها ، لا على مستوى الممارسات اليومية ، وانما على مستوى الثقافة ؟

د . زكي :

بالطبع هناك تعدد ذوقيات ، وسوف أضرب لك مثلا بمصر حيث تتعدد الذوقيات بتعدد الثقافات أعرض بعض القضايا على من تكون ثقافته أزهرية صرفة ، وأعرضها كذلك على من تكون ثقافته أوربية صرفة ستجد رد الفعل مختلفا تمام الاختلاف حتى ليكفر أحدهما الثاني لما يقوله ، اذن نحن أمام رجلين ينفر أحدهما مما يقول الآخر ولا يقبل بذوقه ما يقبله صاحبه . مثل هذا الاختلاف لا يحدث عند الأوروبي ، ستجد ان ما يقبله الانجليزي — بوجه عام — يقبله مواطنه أيضا ، فليس هناك هذا الفارق ، ولقد اخترت عن قصد كلمة التكفير ، فنحن يكفر بعضنا بعضا وتفصلنا ٩٠ درجة ، اذ لا نعيش حياة واحدة .

د . فضل :

الا تعتبر هذا حجة على ان مسألة الذوق نسبية وليست مطلقة فأمام هذين الرجلين المتباعدين أين يقع الذوق العربي الذي لابد أن أحتكم اليه في الاستصفاء من التراث وكيف يتشكل ؟

د . زكي :

الذوق العربي يتشكل اذا ما ثقفنا الثقافة التي أدعو اليها ، وهي تتشكل من القديم والجديد في وحدة عضوية ، بحيث يتكون قدر مشترك بيننا جميعا يضمن لي ما يمكن أن أسميه بالثقافة العربية الجديدة ، هذه الثقافة الجديدة اذا ما تشكلت تجعل القضايا — على الأقل من حيث أصولها العامة — مقبولة أو مرفوضة على المستوى القومي . وسوف أضرب لك مثلا : في عام ١٩٥٣ كتب أستاذ أزهري لن أذكر اسمه معلقا على كتاب لي بقوله : هناك ثلاثة رؤوس مصرية كانوا نكبة على الثقافة المصرية لأنهم عملاء للاستعمار وهم طه حسين وعلي عبد الرازق وأنا ، فهل أستطيع أن اقول ان ذوقية هذا الأزهري في القبول والرفض التي تجعله يتهم طه حسين بأنه عميل للاستعمار في الثقافة وبأنه لم يبن الثقافة المصرية بل هدمها ، تتفق مع ذوقيات غيره من المصريين ، واذا كان هناك كل هذا الاختلاف فكيف نقول اننا نعيش ثقافة واحدة ؟

د . فضل :

هل نستطيع أن نقول ان سبب هذا التفاوت بين مستويات التفكير وعدم الارتكاز على قاعدة واحدة تضمن وحدة الشخصية الأساسية للمثقف العربي مبعثه أنه بينما يقف احدهم من

التراث موقف الناقد الذي يختار ويستصفي كما قلت ثم يؤول ويفسر ويضيف فاعليته الذاتية الى هذا التراث فيخرج من ذلك برؤية تجعل التراث فاعلا ومفعولا معه ، تجعـــله مكونا لشخصيته وخطوة في سبيل الاتصال بثقافات أخــــرى وتراث انسان عام يستلهم القيم المشتركة بين الشعوب جميعا ، هذا من جانب ، ومن الجانب الآخر موقف رجل يتصور ان علاقته الوحيـــدة بالتراث هي علاقة تعبد وتكرار ونسخ وضيق افق وخضوع واخضاع الذات لفاعليته دون أن يضيف لذلك بعد عصره وثقافة بيئته الجـديدة وانفتاحه على المجالات الانسانية الرحبة ، وبالتالي يصبح متعصبا محدود النظرة وينكر ما في هذا التراث نفسه من قيم حية نتيجة لعدم استيعابه لمعطيات عصره ولتراث الشعوب الانسانية الأخرى اذ ان اى نموذج من هذه النماذج المتعصبة باسم المحافظة لو ادرك ما في التراث الانساني من وحدة وفي قابلية وضرورة الاتصال لاختيـــار العناصر الملائمة من تراثنا لما وقف هذا الموقف الرافض المكفر لغيره . فما رايك في وضع المشكلة بهذه الطريقة ؟

د . زكي :

هذا وضع جزئي ، لانك أعطيتني خطين دون الخط الثالث الذي يجب أن يكون هدفنا ، فأنا لا اريد ان اطرح الذوقية العربية الاسلامية .

د . فضل :

اعتقد ان تحليل مكونات هذه الذوقية ضروري لتوضيح الأمر .

د . زكي :

هـذه الذوقية تظهر في مجالات القيم من فن وأدب بصفة خاصة ، ولها انعكاساتها بعد ذلك على الموقف العلمي نفسه ، هل أحترم العـلم أم لا احترمه ؟ ولكن لنترك ذلك جانبا الآن وناخذ المجال الخاص الذي يظهر فيه ما أســميه أنا بالذوقية العامة وهو مجال الفنـــون ، فلماذا لا يكون لي ذوق موسيقي خاص بي مثلا ، يكون مزجا بين القـــديم والحـــديث ، ليس تكرارا للموسيقى القديمة بآلاتها القديمـــة ، ولكنـــه لا يكون أيضا كما يريد البعض مطابقـــــا للموسيقى الغربية . أعتقد ان ملحنينا مثل محمد عبد الوهاب وغيره يحاولون تقديم هـــذا المزج المندمج من كلا العنصرين ، ولا أستطيع بالطبع ان احكم على مدى نجاحهم في ذلك ، ولكنهم ان كانوا قد وفقوا في شيء فهو تقديمهم للذوقيـــة التي يتمثل فيها هذا وذاك . وخذ مثلا آخر من الأدب : نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم وغيرهما ممن أخذوا القالب من الخارج ـ فنحن لم يكن عندنا مسرحية أو قصة ـ فأخـــــذوا القالب أو الشكل وصبوا فيه مادة عربية اسلامية محلية فأصبحت القصة مصرية أو عربية ليس فيهـــا فاصل بين القالب والمضمون . وحين أقرأها تجد صدى في نفسي ، فهذا القبــــول أو الذوق المتقبل هو الدليل على ان الدمج صحيح وناجح بين قالب من الخارج ومضمون محلي .

د . فضل :

هـذا الدمج ليس موروثا ، ولكنه ينطلق من منظور متطور حديث .

د . زكي :

مستصفى كما أقول ، فلو كان عنـــدى ابن أربيته عـلى هذا الذوق وجعلت من ذلك هدفي الواضح تجاهه ، ان كل الفلاسفة كانت تشغلهم دائما الأجيـــال القـــادمة ، ولذلك كانت لهم نظريات في التربية وكيفية تشكيل الجيـــــل الجديد ، حتى تتحقق لهم أهدافهم . وبيننا من ينافق ولا يريد أن يذكر الاتجـــــاه الى أوربا ، فتجدهم يقولون اذا ما سئلوا هذا السؤال انهم يريدون الجيل الجديد عربيا مسلما ، وهـــــذا صحيح ولكنه عنصر واحـد ، اذ هل سيقتصرون عليه فحسب ؟ **لابد أن ترتسم في ذهني الصورة اولا ، فاذا كنت أريد أن أرى هـــذا الجيـــل موســـيقيا أو أديبا فاى نوع من الموســـيقى والأدب أجعله يتذوق ؟ هل اجعله يقرا المقامات أم توفيق الحكيم ؟ لو كنت انا المربي فسـوف أجعله يتقبل الموسيقى الخليط والأدب الخليط وأعني بالخليط أحد شيئين : اما أن يأخــــــذ القالب من أوروبا كالقصة والمسرحية والمنهج العلمي ويكون المضمون محليا ، أو العكس مثلما يحدث في حالة الترجمة ، فالقالب اللغوى من عنـــدى اما المضمون فهو من الخارج . وفي كلتا الحالتين** تتحقق عملية الدمج التي أعنيها والتي تنتـــج جدليا شيئا مختلفا عما كان لدى العربي القديم وعما لدى الأوربي الحديث اليوم ، فهو ثمـــرة جديدة ، فعندما كتب شوقي مسرحياته مثـــلا أصبح هذا العمل جديدا ، بمعنى انه لا الأوربي عنده مسرحية مكتوبة باللغة العربية ولا العربي القديم كذلك . وخذ أيضا فن الرسم والتصوير . هنالك مدارس عديدة في أوربا : الســـــريالية والتجريدية وغيرهما . وأنا لا أحرم الفنان العربي من متابعة هذه المدارس وأخذ ما يوافق ذوقه منها على أن يملأه بوجدان عربي ، وهذا يتوقف عـلى الوسيلة الخاصة بالفن وهي الخـــط واللون . ما هو سر امتياز فنان مثل صلاح طاهر ؟ انه يعدو في المقام الأول الى التشـــــكيلة اللونية التي

يستخدمها فهي ذاتها التشكيلة اللونية لمصر ، صفرة الصحراء وخضرة الزرع وزرقة السماء ٠ هذه التشكيلة غير موجودة في انجلترا مثلا حيث يسود اللون الرمادي ، لذلك اذا أخذت احدى لوحات صلاح طاهر وعرضتها في انجلترا فلن يشك انجليزي واحد في انها لرسام أجنبي ، فهنا أخذ الفنان الأسلوب التجريدي من أوربا واستخدمه في التعبير عن احساس محلي ، فالثمرة الجديدة ليست أوربية لأن ألوانها من بيئة مختلفة وليست عربية قديمة لأن العرب لم يعرفوا هذه الأساليب الحديثة ٠ فالجديد لا ينشأ اذا عشت مع الماضي وكفى ، ولا ينشأ اذا عشت مع أوربا وكفى ، ولذلك لو حللت تكوين رجال الأدب والفكر الذين ظهروا خلال السنوات المائة الأخيرة عندنا لوجدت انهم يكونون ثلاث مجموعات واضحة ، مجموعتين على طرفي نقيض ومجموعة ثالثة قليلة العدد ولكن عليها المعول الأكبر : المجموعة الأولى تشمل أولئك الذين لم يستطيعوا الا أن يعيشوا في الماضي وكانهم قواقع ، هؤلاء ما يكاد يموت أحدهم مهما كان عظيما حتى ينسى أثره ، الفئة الثانية هي تلك الفئة التي تدعو الى أن تكون ثقافتنا أوربية صرفة _ وقد كنت أنا من بين هؤلاء لسنين طويلة ولكني الآن لا أنتمي اليهم بعد أن تغيرت _ وهؤلاء لن يتركوا بصمة واضحة على ثقافتنا ، اما الفئة الثالثة التي أدركت بفطرتها وبجهدها وبموهبتها ان الخلق الثقافي هو هذا الدمج الذي أتحدث عنه فهم الذين يصنعون المستقبل ، ابتداء من محمد عبده عندما فسر جزء « عم » تفسيرا عقليا يتناسب مع العلم ، أى أنه استخدم الرؤية العلمية لأوربا في تفسير القرآن ، على اساس القالب والمضمون الذي شرحناه ، وخذ على هذه الشاكلة لطفي السيد واحمد شوقي وطه حسين وهيكل والعقاد والمازني وغيرهم ، وهم وان كانوا قلة الا انهم هم الذين صنعوا لنا الثقافة العربية الحديثة ٠

د ٠ جابر :

من المؤكد ان كيفية تعاملي مع الماضي تنطلق من مجموعة المشكلات التي اعيشها في الواقع ٠ بعبارة أخرى انني بالشكل الذي أرى به الحاضر ابحث في الماضي عما يتناسب مع كيفية رؤيتي وتعاملي مع هذا الحاضر ، فهل الخلاف في نوعية العقول ام في كيفية مواجهة مشكلات تتصل بالواقع او اذا أردنا قدرا من التطرف نقول الخلاف في مواقف اجتماعية من الواقع ؟ وهذا يجرنا الى محاولة تحديد التراث بشكل اشمل ، فقد حددته بالكتابات ٠٠

د ٠ زكي :

الآثار الفنية عموما ٠

د ٠ جابر :

لنتوسع أكثر في تعريف التراث مادمنا نتناول مشكلات الواقع فنقول انه يشمل ضمن ما يشمل مجموعة القيم المؤثرة في حياة الناس بشكل ما ، وهذا يقود الى طرح آخر للقضية ٠

د ٠ زكي :

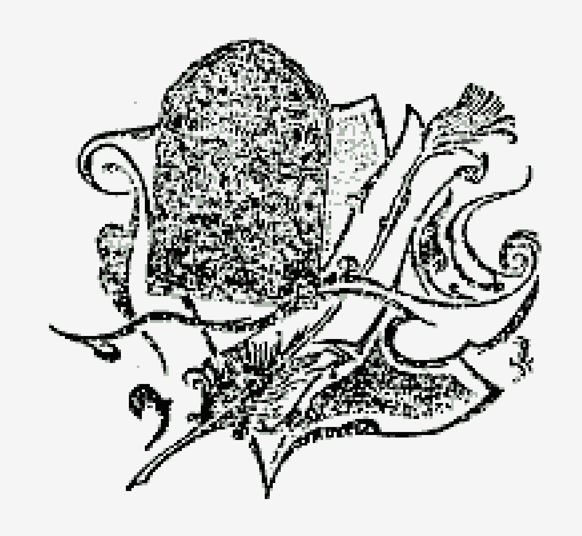
في الواقع ان كلمة القيم هذه ضبابية تجعلنا ننزلق فيما لا يفهم ، فالقيم ليست سحابا ، القيمة هي الطريقة التي يسلك بها الانسان ، وتستطيع أن تستدل على قيم الفرد المعين من سلوكه ، **فالقيمة تتشكل بالسلوك وتتحدد به او بالكتابات ٠ والتعرف على القيم يأتي من مراقبة سلوك الناس ، ما يفعلونه وما يقرأونه وما ينطقون به** ، ونستطيع أن نخلص من ذلك الى أن الموروث الكتابي او الكلامي يلتقطه الابن عن الأب ويشكل سلوكه ٠ فالقيم اذن هي هذا الشيء المجسد الذي يبث من واحد لآخر وليست مجردات ٠

د ٠ جابر :

اذا اتفقنا على ان التراث يبدأ من كتابات ويتجلى في سلوك له أبعاد متعددة نجد اننا امام مشكلة اخرى وهي الى أى مدى تؤثر مشكلات الواقع في اختيار جوانب من هذا الموروث ونفي جوانب أخرى ، وما هي الدوافع التي تكمن وراء هذا الاختيار ؟ وما هي حدودها وأبعادها ومجالها الذي لا يقضي على الوجود الموضوعي للموروث كشيء مستقل ، وفي نفس الوقت لا يشل فاعليتي كذات لاحقة ؟

د ٠ زكي :

الجواب واضح جدا ٠ ماذا يريد العصر ؟ ما هي أنواع المشكلات التي يفرضها على العصر ؟



ما أساسها ؟ ركيزتها دون شك الآن العلم والصناعة ، وأنا أريد الى جانب كونى عربيا أن أكون معاصرا ، بمعنى أن أشارك فى مواجهة مشكلات هذا العصر التى تنبعث من العلم الجديد ولكل عصر علم مختلف عن العصور الأخرى ، فهناك ثلاث مراحل تاريخية شهدت أنواعا من العلم ومنهجه وأساسه النزعة العلية القائمة على القديم الذى بدأ يونانيا ثم اكتسح العرب فآمنوا ان العلم هو استخراج كلام من كلام ، مع اختلاف نوع الكلام ، **فبالنسبة للمسلم الكلام هو القرآن ، وبالنسبة لليونانى الكلام هو المبدأ الأول يستخرج منه كلاما ، والاستخراج يحتاج الى استنباط ، والاستنباط له مقاييسه التى تعتمد على القياس الأرسطى ، فالعصر القديم كانت حضارته حضارة كلمة ، اما الآن فحضارتنا حضارة الآلة** • ولكن المرحلة الوسطى ، أعنى النهضة الأوربية فقد كان لها ضرب مختلف من العلم ومنهجه وأساسه النزعة العلية القائمة على السبب والمسبب ، ولذلك كان البحث العلمى عندهم يقوم على استخراج الأسباب للظواهر ، أما الآن فنحن نعيش فى عصر جديد وعلم جديد يقوم منهجه على أساس الدالة الرياضية ، وتعكس قانون الظاهرة ، فاذا قلنا ان الشمس تجذب الأرض والأرض تجذب الطائرة فاين هنا السبب والمسبب ؟ ما يوجد هو التجاذب ، واذا قلت ان اذا ضغط الغاز قل حجمه يجب أن تستخلص الصيغة الرياضية التى تثبت عملية التأثير والتأثر . الخلاصة انه يجب أن يعيش هذا العصر وعلمه وبذلك يتم الانتقاء للعقل ونفى اللامعقول كما يتطلب العصر • انما ندعو الآن الى أن نكون عربا مسلمين ، أو متدينين — وكلمة متدين تعنينى جدا لأن هناك فرقاً بين الدين العام والدين الخاص ، ولكننا عموما متدينون •

د • فضل :

هل هذا توصيف للواقع القائم بالفعل ، ام هو تحديد للشرط الضرورى للشخصية المصرية العربية وبأى شكل ؟

د • زكى :

هذا شرط ضرورى لكى أكون مواطنا مصريا عربيا ، ومع انى لا أريد أن أضحى بمصريتى ولا عروبتى ولا اسلامى فانى أريد أن أعيش عصرى بمشكلاته ومناخه ، وهذا هو المحور الأساسى الذى يدور حوله العصر ، وأداته الجهاز وليست الكلمة ، وهذا منهج جديد لابد له من استخدام العقل ، فاذا جاءنى ولى من أولياء الله وقال لى انه اذا ساق يده فى الفراغ وجد تفاحة أقول له لسنا بحاجة اليك ، وقد كتبت فى « المعقول واللا معقول » أقول انه يمكن الاستفادة حتى من الصوفية القديمة ولكن بقراءتها قراءة جديدة • فاذا قرانا عن أصحاب الكرامات الذين ينزلون المطر حيث لا مطر ، أقول اننى أحتاج الى هذا بالفعل ولكن عن طريق العلم وقد حدث بالفعل أن أسقط الأمريكيون أمطارا صناعية على فيتنام لعرقلة القتال ، وكذلك نحن فى حاجة الى أن نحصل على طعام من الصحراء حيث لا طعام وذلك بجهد العلماء •

د • عز الدين :

لقد وصلنا الى ان القيمة **تتجسد فى سلوك ثم انتهينا الى الولى الذى ينزل المطر حيث لا مطر ، الا يرتبط هذا فى مجمله بفارق جوهرى بين تصورين عامين أحدهما يسيطر على التراث العربى فى تنوعاته وأشكاله المختلفة وآخر يرتبط جوهريا بالعصر الذى نعيشه والذى يتميز بتغيراته ، فبينما نجد القدرة منوطة فى التراث العربى بالفرد ، فالولى هو وحده القادر على ان يمد يده فيأتى بالفاكهة أو يسير على الماء ، نرى ان القدرة فى العصر الحديث قدرة عامية مشتركة بين كل الناس ، فعندما اريد أن ازرع منطقة لا يصل اليها الماء فاستنزل المطر بطرق علمية فانا هنا لست فردا بل مجموعة توظف قوانين العلم لصالح الجميع ، الا يعتبر هذا فارقا باهظا بين مسلكين — والقيمة سلوك كما قلنا — ومن هنا تتحدد قيمة التراث العربى بأنها فردية فى مواجهة عصر يعتمد على القيم الجماعية ؟**

د • زكى :

لى أكثر من رد على هذا ، فكأنك تريد أن تقول ان ثقافة الماضين أو قدراتهم كانت فقط قدرات الأولياء ، والحقيقة ليست كذلك ، وأنا أرحب بالتفرقة التى تقول ان القدرة فى الماضى كانت هى قدرة المؤمن والآن هى قدرة العالم ، ونحن نفضل قدرة العالم لاعتمادها على التدريب الجماعى الذى يمكن تلقيه فى المدارس والجامعات ولكن هذا لا يقضى على التراث ، اذ لا يقتصر التراث على وجود القدرة الفردية ، بل يتضمن فى كثير من جوانبه ما يفيد الجهد الجماعى فى العقيدة والممارسة والسلوك ، حتى العبادة فيها جانب جماعى واضح يتمثل فى الصلاة والزكاة والحج •

د • عز الدين :

نعود مرة أخرى للتراث ، ونسأل عن مشكلة لازالت مطروحة منذ قرن من الزمان على المفكرين

العرب فى مصر والبلاد العربية ، وهى موقفنا من التراث : ماذا نترك وماذا نصنع فى مواجهة الواقع الجديد ؟ وهل هذه القضية ذات خصوصية لا مثيل لها بالنسبة للحضارات الاخرى ؟ هل ستظل قضيتنا الأبدية أم انه يمكن تجاوزها مسترشدين بخبرات وتجارب الشعوب الأخرى التى حسمتها من قبل ؟

د · زكى :

هناك نموذج جيد لما تقول فى النهضة الأوربية فقد أرادوا الا يستغنوا عن التراث ، فكان هذا التراث لديهم موضع دراسة ، ولكن ليستوحى لا ليحاكى ، فشكسبير يأخذ كثيرا من مسرحياته من بلوتارك وغيره ، ولكنه لا ينقل بل يستوحى ليكتب مسرحية جديدة على أساس جديد ، واقتصر الخروج على التراث فى عصر النهضة على مجال العلم اذ أصبح الكتاب الذى أرادوا قراءته هو الطبيعة فحدثت فى هذا الجانب ثورة على الماضى أما فى مجال الفنون والآداب فقد التزموا باحياء واستلهام الكلاسيكيات · وأنا أريد ان أفعل نفس الشيء الآن : **ان اخرج علميا على كل العلم العربى الذى اتبع المنهج اليونانى ، فجابر بن حيان اكبر كيمائى عربى بنى منهجه على أساس العناصر الأربعة متأثرا بالمنهج اليونانى ، اريد ان اخرج على منهج العلم القياسى الذى لازلنا متأثرين به مما يعد سبب تخلفنا ، والمنهج هام جدا ، فاذا ما قرأنا نصا يجب ان نضع فى اعتبارنا هذه الحقيقة حتى نعامله بمنهج معاصر ، فالنص هو ما تقرأه انت ، وليس قالبا حديديا ، فاذا واجهتنا اليوم ضروب جديدة من المشكلات فلابد ان نقرأ التراث قراءة تتناسب معها ومع العصر ·** واذا كان عصرنا الآن هو عصر العلم فيجب ان أقرأ النص بما يتناسب مع العلم ، ولكن هناك مناطق فى الانسان مثل الحب والكراهية والايمان لا يحتاج فيها الى المنطق ولا تفسيراته وحسبه ان يستمع فيها الى صوته الباطن ويعيش خبرة داخلية وجدانية ودائما اقول ان هناك أكثر من حجرة داخل الانسان والعلم لا يشغل الا واحدة منها فحسب ·

د · عز الدين :

بالنسبة للناحية الأدبية حدث نوع من التطوير أو الامتداد ، ولكن بالنسبة للناحية العلمية حدثت ثورة كاملة ، فاذا اخذنا هذه التركيبة بمعنى انه بينما يحدث للمسار الوجدانى نوع من التطوير النسبى لكنه المطرد الطبيعى تحدث فى نفس الوقت ثورة على المستوى العلمى فهذا هو الحل الذى وجده الأوربيون ·

د · زكى :

وهذا هو الحل بالنسبة لنا أيضا والذى أشرنا اليه آلاف المرات : وهو ثورة على المستوى العلمى واستمرار على المستوى الوجدانى ·

د · عز الدين :

نعم ولكن ألم تؤثر الثورة العلمية فى أوربا وتنعكس انعكاسا باهرا على المسائل الوجدانية ؟

د · زكى :

أثرت ولكن ليس التأثير الذى تقصده · وسوف أضرب لك مثلا · وقد سمعته من « هنرى مور » خلال الصيف قبل الماضى ، كنت فى لندن ، وصادف هذا الوقت احتفال « مور » بعيد ميلاده الثمانين ــ وهو أكبر مثال انجليزى تعرض تماثيله فى الحدائق كما هو معروف ــ ولقد استمعت اليه فى التليفزيون عندما وجه اليه سؤال حول ما اذا كان قد خرج عن فن النحت فى عصر النهضة ، فأجاب بأنه لم يحد عنه قيد شعرة ، ثم أخذ يوضح مفهومه الخاص للشكل او « الفورم » ، فقال ان أساس النحت عند « ميكل انجلو » وغيره هو « الفورم » واستطرد قائلا ان الشكل الظاهرى قد اختلف فى معالجة المادة ، لكن أساس التناول ومنهج الفن عنده ظل كما كان عند « انجلو » ولقد قرأت كتابا مترجما عن تحليل الفن التجريدى وتعجبت جدا اذ جعلنى هذا الناقد الفنى أدرك ان اللوحة التى اظنها تجريدية وليست أشكالا هى فى الواقع قائمة على نفس الأسس التكنيكية التى قامت عليها أى لوحة كلاسيكية ، وقد لجأ الفنان الى تفريغ الصورة من محتواها فاذا بنيتها فى نهاية الأمر واحدة ، كل ما هناك ان الفنان الكلاسيكى يملأها بانسان والتجريدى يملأها بمساحات لونية ، فاذا ما فرغت المادة وجدت البنية متفقة تماما كما لو وزنت قصيدتين من الشعر على بحر عروضى واحد مع اختلاف مضمونهما ، مما يوضح كيفية الاستمرار ومجال التغيير · وفى كلمة موجزة فان ما تريده انما هو ثورة فى المنهج العلمى وامتدادات متطورة فى الخط الوجدانى ·

د · فضل ·

لقد ذكرت فى كتاباتك الأخيرة ان الرؤية الدينية هى خاصية الشعب المصرى ، والاضافة التى تنتظر من الحضارة العربية الحديثة ، فما هو مفهومك لهذه الرؤية بالتحديد ؟ وكيف تمثل فى تقديرك قوة دفع حضارية فى العالم المعاصر ؟

د . زكى :

ان فلسفات العصر الأساسية تتمثل فى اربعة تيارات : هى فلسفة التحليل فى انجلترا ، ولبرجماتية فى أمريكا والوجودية فى غرب أوربا والمادية الجدلية فى شرق أوربا ونجد ان هذه التيارات تلتقى جميعا - فيما عدا استثناءات بسيطة - فى نقطة واحدة وهى انها جميعا استغنت عن الله ، لأن التحليل يهتم بالعلم والبرجماتية تبحث عن نتائج صناعية ، والوجودية تشغلها ارادة الانسان والمادية الجدلية الجماعة ، فاستغنت جميعها عن الله وركزت على الانسان - الانسان هنا الآن - وأريد أن اقول اننى اهتم بالانسان هنا وهناك ، الآن وما بعد الآن ، وهذه اضافة ، وأريد أن أجعلها اضافة مبنية على أساس ان الواقع يمكن ان يمتد بالعلاقات ، ومن هنا تصبح هذه العلاقات واقعا جديدا وهذا يعد حلا دينيا يؤكد اهمية الرؤية الدينية ، ولا أعتقد ان هناك انسانا واحدا يستطيع ان يعيش بغير رؤية دينية .. اما الصارم فى ماديته فانه لا يصل الى ذلك الا بالتدريب .. ورايى هو خلق هذه الصيغة الجديدة التى امزج فيها وجودى الموروث مع العلم من الزوايا التى أشرت اليها .. والحتفظ بحقى الضرورى فى اضافة الرؤية الدينية .

د . عز الدين :

سؤالى يتصل بحضارة العالم الغربى ، فهى ممتدة من اليونان حتى الآن ، ومهما حدث بعد ذلك من تعرجات الا ان هناك بالقطع خطا متصلا ليس فيه انقطاع ، اما بالنسبة لنا نحن فلقد وجدنا انفسنا منفصلين عن تراثنا ، بدليل اننا نناقش الآن ما ناخذ وما ندع وما هو موقفنا وكيف نقراه .. وهذا دليل على وجود مسافة بيننا وبينه ..

د . زكى :

بالعكس ، قد يكون هذا اشارة الى اننا انغمسنا فيه أكثر مما يجب .

د . عز الدين :

حسنا ، اريد ان اعرف ما هو السبب الذى جعل من التراث مشكلة حادة لدينا ، اما بالنسبة للحضارة الغربية فلم تحدث مثل هذه الأزمة ووجدت نفسها تتحرك بمرونة .

د . زكى :

الاجابة واضحة ، فأنت تستطيع أن ترى ان هناك تسلسلا طبيعيا اتبعه العقل الأوربى من اليونان حتى هذه الساعة ، فهو قد هضم الحضارة اليونانية وأخرج منها المضمون ، فأرباب العقل من هناك ، وأهم جوانب هذه الحضارة وأقواها هى الفلسفة اليونانية ، وكانوا يسمونها معجزة البشر ، فاذا جاء عصر جديد يعمل على تطوير الفكر الفلسفى مع اختلاف التطبيق لم ينقطع التسلسل . ولكن مشكلتنا نحن مختلفة فقد نقلنا الفلسفة اليونانية ، وكان لهذا مغزاه العميق ، وهو لابد أن يشكل قبول القضايا العقلية كجزء من تكوين الانسان العربى ، بجوار الجانب الدينى ، الا انى عندما قبلت حضارة اليونان لم أجد انها قد طورت من جذور حضارتى الأصلية ، لذلك شعرت الثقافة العربية بالصدمة وظلت محصورة فى نطاق الفلاسفة وأمثالهم ، ولم تتحول أبدا الى ثقافة عقلية شعبية ، والا لو كنا قد هضمناها لما وقعنا الآن فى هذه الحيرة ، ولما وجدنا أنفسنا امام طريقين .. فالسبب اذن هو اننا لم نهضم هذه الثقافة وظلت كزرع القلوب أو الأعضاء الذى يرفضه الجسم ..

د . فضل :

هل يضاف الى ذلك فجوات فى تاريخ بعض الشعوب العربية ، مثل العرب فى مصر مثلا ؟ أعنى الفجوة القائمة بين التراث الفرعونى القديم الذى أصبح فى حكم الميت بالنسبة لنا لاندثار اللغة التى تحمله كوعاء ثقافى وأصبح غير واصل الى الانسان العربى فى مصر كمكون من مكوناته الثقافية مع انه يشكل طبقة عميقة اخرى من التراث قامت العوائق دون استمرارنا فى استيعابها ، ومن ثم حدث هذا الخلل فى نسيجنا الحضارى .

د . زكى :

لا أعتقد ان هناك فجوة بالحجم الذى تتصوره والدليل على ذلك هو أن الاسلام فى مصر والمسيحية فيها غيرهما فى أى بلد مسلم أو مسيحى آخر .. لماذا وكيف نشأ هذا الخلاف ؟ الخلاف نشأ عن طريق التطعيم بالثقافة الفرعونية ، فأنت تستطيع أن تعرف أعماق الانسان اذا راقبته فى أهم ثلاث لحظات فى حياته ، وهى لحظات الولادة والزواج والموت ، فمواجهتها تلخص ثقافة الانسان ، ورأيى ان رد فعل الانسان المصرى تجاه هذه اللحظات الجوهرية يماثل رد

فعل الفرعونى ، مما يدل على ان الارتكاز الوجدانى العميق فى هذه اللحظات التى تشبه أوتاد الخيمة واحد ، ومن ناحية أخرى نحن شعب متدين ، بصرف النظر عن ان الاسلام والمسيحية مختلفان عن الديانات الفرعونية ، ومن ناحية ثالثة انظر الى عاداتنا فى طريقة الدفن والتكفين والاحتفال بالميلاد والسبوع وطقوس الزواج ، كل ذلك يشير الى ان الثقافة المحلية قد استطاعت أن تستوعب الأنماط الجديدة وتخلق منها طرزا ممتدة ، فاذا قيل ان المصرى القديم قد تميز من الوجهة الفنية بعمارة الأحجار الكبيرة فان جامع السلطان حسن مثلا يعد استئنافا معماريا لمدرسة الفن الفرعونى ، وهناك أيضا فى مجال الشعر الشعبى تتطابق المعانى التى ترددها المعددة على ما سجل فوق جدران المعابد • كل ذلك يدل على استمرارية الثقافة وتمثلنا العميق للجانب الدينى فى الحضارة •

د • عز الدين :

هل يمكن ان نقول ان الغزالى فى مقاومته للتيار الفلسفى العقلى يعد مسئولا عن التوقف الذى احدث الفجوة الواسعة فى مسار تطورنا الطبيعى حتى الآن ؟

د • زكى :

هذا صحيح ، بمعنى ان تأثير الغزالى من خلال كتبه كان طاغيا لتغلغله فى أوساط الشعب ، وهنا تكمن خطورته •

د • جابر :

الم تكن هناك جهات وراء الغزالى توجهه بشكل او بآخر ، أى ألم يكن يؤلف كتبه بناء على اوامر يتلقاها كما ذكر هو نفسه ؟

د • زكى :

الحقيقة انك تظلم الغزالى وعبقريته الجبارة اذا تصورت انه كان يملى عليه من المستنصر ، لقد كان منارة سنية فى بغداد ، لهذا أرادت الدولة الفاطمية ان تنشىء منارة شيعية فى مصر يردون بها على سنية بغداد ، ومن عجائب الدهر ان يتحول الأمر بعد ذلك ، المهم ان الخليفة كان سنيا فاراد ان يكون التعليم على مذهبه ، وكان الغزالى سنيا بطبيعته ، ورغم انه كان متصوفا الا انه عندما كتب « احياء علوم الدين » قاوم فيه التصوف ، وهذا تناقض عجيب يفسره ان التصوف قبل الغزالى وصل الى حد من المبالغة لدرجة فصل الحقيقة عن الشريعة • فالمتصوفة يرون ان الحقيقة الالهية ليس حتما أن يسلك اليها طريق الشريعة ، بل ان الشريعة للبسطاء غير الموهوبين ، أما الصوفى الموهوب فيستطيع أن يصل الى الحقيقة مباشرة عن غير طريق الشريعة التى أخذت تذبل ، من هنا سمى الغزالى كتابه « احياء علوم الدين » ليؤكد ان طريق الحقيقة الوحيد هو الشريعة ولا فصل بينهما ، وقد ضمن الغزالى كتابه « فضائح الباطنية » رده على الصوفية واغراقها فى التأويل ولكن الغزالى له كتب تسير على المنهج العقلى العلمى ، وهى كتب منطق صرف وعميق أيضا ، وهو الذى قال : اذا جاءك شخص يقول ان نبيا قال كذا وكذا ووجدت ان هذا القول يتنافى مع العقل فيجب عليك أن تشك فى صدق القائل ، فاذا تبينت صدقه فتوجه بشكك الى نبوة هذا النبى ولا تشك فى العقل ، وهذا ما ينبغى ان نأخذ به فلا نشك فى الأوليات العقلية كما يسميها الغزالى ، وهى أوليات يجب أن نبدأ بها حتى نضمن سلامة النتائج عقليا ، الا انه من العجيب انه كتب « احياء علوم الدين » بمنهج يختلف كلية عن ذلك معتمدا على النقل ومتجاهلا للعقل وأولياته ، ومن هنا كان هو السبب فى القضاء على حرية الفكر الاسلامى الى وقتنا هذا نتيجة لشعبيته وانتشار كتبه • ولو كان قد كتب للخاصة لاقتصر ضرره على نطاق محدود ، ومن سخريات القدر ان الغزالى فى المشرق يكتب « تهافت الفلاسفة » وفى الغرب يرد عليه ابن رشد ويدافع عن العقل ، ويشاء القدر أيضا الا يبقى لنا تأثير ابن رشد الذى احتل اهمية كبيرة فى تاريخ أوربا ويبقى لنا تأثير الغزالى •

د • عز الدين :

نحن فى الحقيقة فى حاجة الى ان نسترد ابن رشد من الغرب ونصدر الغزالى ، ولكن ما هو السبب الذى جعل منهج ابن رشد العقلى لا يؤثر فينا ولا يثمر معنا ؟

د • جابر :

لى سؤال آخر هو : هل اختلف فهمنا للتراث عن فهم الغزالى الذى حدد التراث بما سبق عليه ولم يكن من قبيل المصادفة ان يسمى كتابه « احياء •• » أى انه يرد الدين الى ما كان عليه فى عصر الخلفاء الراشدين ، او بعبارة أخرى يلتزم توصيف التراث بالشكل السابق عليه والذى ينتمى اليه فى مجموعه بمواصفات تصبح هى القانون الذى يسير عليه اللاحق ، والسؤال

هو : هـل يختلف تصورنا للتراث كامة عن المواصفات التى وضعها الغزالى فى الاحياء ؟

د ٠ زكى :

يختلف الآن بالطبع ، فهناك نماذج من المفكرين مثل طه حسين وغيره استطاعت أن تقف وقفة أخرى وترى رؤية غير الرؤية الشعبية الغزالية ، ومهمتنا نحن كرواد ثقافة أن نجعل موقف هذه النماذج القليلة يتجاوز نطاقه المحدود ليصبح تيارا ثقافيا ، هذا هو الجهد المطلوب كى يتخلص فكرنا من الوقفة الغزالية ٠

د ٠ عز الدين :

فى الحقيقة ماتزال مشـكلة التراث تطرح نفسها فى حياتنا على مستويات مختلفة ، ومايزال السؤال قائما حول خصوصية هذه المشكلة الملحة التى استمرت لدينا أكثر من مائة عام حتى اليوم فلماذا اخذت المشكلة هذا الحجم وما الحل الذى يمكن ان نهتدى اليه من خلال تحليلها وتوصيفها ؟ ما راى الأستاذ صلاح عبد الصبور فى ذلك ؟

أ ٠ صلاح :

لسنا الشعب الوحيد فى العالم الذى يحمل تاريخا طويلا على ظهره ، ولسنا الحضارة الوحيدة القديمة ، حقيقة عمر الحضارة العربية ربما تجاوز ألفا وخمسمائة عام ، وانا أشير هنا الى الجانب الشعرى وأستشهد بما قاله الجاحظ فيما أظن من أن عمر الشعر العربى ١٥٠ سنة قبل الاسلام ، الا اننا لسنا وحدنا الذين نحمل مثل هذا التراث ، هناك أيضا الصين والهند وغيرهم من أصحاب الحضارات القديمة المستمرة حتى الآن ، ولا أظن ان أصحاب هذه الحضارات يشغلون أنفسهم بالتراث مثلما نفعل نحن ، وفى كثير من الأحيان عندما اسمع لهجة المتحدثين عن التراث أتذكر قصة فى ألف ليلة وليلة ــ أظنها من حكايات السندباد ــ الذى كان يمشى ذات مرة على شاطىء البحر فوجد رجلا عجوزا مقعدا وطلب منه الرجل أن يحمله على ظهره لأنه لا يستطيع أن يتحرك ، فما كاد السندباد يحمله حتى لف العجوز قدميه حول رقبة السندباد حتى أوشك على الاختناق ، واخذ يأمره أن يمشى به كى يلتقط من ثمار الأشجار وتذهب القصة أيضا الى انه كان يقضى حاجته على رأس السندباد ، **والواقع ان اخلاصنا للتراث كثيرا ما يصل بنا الى مثل هذا الموقف ، اذ يستعبدنا التراث ويركب أكتافنا بدلا من ان يكون قوة دافعة فى ثقافتنا المعاصرة ٠ لست أدرى فى الواقع علة لهذا ولا أظن انها طبيعة فى نفس الشعب العربى الذى يحمل هذا التراث فليس هناك طبائع ثابتة عن الشعوب ، ولكن طبائع الشعوب تتغير دائما حسب ظروفها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المختلفة ،** وقد أذهب أحيانا الى أن ولعنا بالتراث وخاصة فى السنوات الأخيرة ربما كان نوعا من حرص الفقير المعدم على أن يذكر انه كان له يوما ما أجداد أثرياء ، فاذا عيرته بفقره الحاضر انطلق يحدثك عن جد سابع أو ثامن كان ثريا مالكا متصرفا فى أمور الكون ٠ ولا أعتقد بغض النظر عن التراث ان هناك أمة حريصة على الفخر بالماضى مثل الأمة العربية ، ولاشك ان الماضى العربى كان ماضيا زاهرا ، أقصد ماضى الامبراطورية العربية الاسلامية ، ولكنه أيضا جزء من تاريخ الحضارات القديمة ، فاذا كانت الامبراطورية العربية الاسلامية قد امتدت من مشرق الأرض الى مغربها فقد امتدت الامبراطورية الرومانية أيضا وفرض الرومان ما سموه بالصلح أو السلم الرومانى على أنحاء العالم القديم كله ولكن لم أكد أرى فيما قرأت من الأدب الايطالى ــ وهو قليل ــ هذه النزعة الى احياء الماضى أو الفخر بالماضى مثلما أجدها فى تراثنا أو فى انتاجنا الأدبى والفكرى المعاصر وربما كان لدى غيرنا من الشعوب من حاضرهم ما يستغنون به عن التفاخر الشديد بماضيهم ٠ ولعل هذه الظاهرة تغرى علماء الاجتماع بالدراسة ، وقد يرى بعضهم فيها نوعا من عبادة الأسلاف أو من التعويض عن فقر الحاضر ، ولعلهم يجدون فيها كثيرا من السمات النفسية ، ولكن مهما تكن لا ينبغى أن تحجبنا الآن فى جلستنا هذه من التفكير فى التراث بطريقة موضوعية محايدة متخلصين من هذه الاحساسات الفطرية التى تشبه أن تكون مرضا من أمراض الطفولة ، اذا استطعنا أن ننظر هذه النظرة ونتخلص من التحيز وضيق الأفق ربما كان بوسعنا ــ لا فى جلسة أو ندوة واحدة ــ بل عن طريق الحديث المتكرر المسهب المدروس أن نقيم هذا التوازن النفسى لدى الأجيال القديمة بحيث تنظر الى تراثها كما تنظر الى تراث كل الأمم كجزء من الحضارة القديمة ٠ فنحن عندما ننظر فى التراث ينبغى أن نتوسع فى مفهومه بحيث يصبح دالا على كل التراث الكلاسيكى ، فنحن كدارسين عندما نتحدث عن الحضارة الكلاسيكية نعنى حضارة اليونان والرومان ، ولا أدرى لماذا لا نلحق بهما الحضارة العربية لأنها جميعا تخضع لنفس الظروف ونفس النظرة وأسلوب الادارة والحكم وكذلك للمنهج العلمى القائم على جمع المعلومات

لا على المختبر ، فكتاب الحيوان للجاحظ مثلا عبارة عن معلومات تكونت بالمشاهدة وجمعت ولا اعتقد ان الجاحظ قد شرح يوما ما حيوانا او حشرة ، فهو مثل أسلافه ـ أرسطو على وجه الخصوص ـ كلاهما لم يدخل المختبر ، لكن العصر الحديث يؤمن بالمختبر ، ألا نستطيع أن نصل الى مرحلة نطلق فيها كلمة التراث فلا تعنى عندنا الا التراث الانسانى ؟ ربما كنا اقرب نفسيا الى التراث العربى لصلتنا الحميمة به كتراث أجدادنا ، لكنه أيضا جزء من التراث العالمى ولا نستطيع أن نفصله عنه ، بل لعله فى كثير من الأحيان اضافة اليه أو انبعاث منه او معارضة له ٠

د ٠ فضل :

هل لك ان تحدثنا كشاعر مبدع عن تجربتك مع التراث باعتباره مصدر قوة اتكأت عليه فى ابداعك الفنى ، ثم بذلت جهدا خاصا للتحرر منه وكسره لاضافة شيء جديد اليه ، مما يعد موقفا فريدا تتميز به ؟ نرجو ان نسمع منه لمحة تحليلية عن هذا الجانب من تجربتك الشعرية ٠

أ ٠ صلاح :

اخشى ان أقول ان استفادة الشاعر المعاصر من التراث العربى هى استفادة لغوية فى المحل الأول ذلك لأن اللغة تتجلى معانيها وايحاءات الفاظها فى الاستعمال الشعرى ، اللغة ليست قاموسا اصم ولكنها استعمال ، وقد تعلمنا اللغة العربية من تراثها الشعرى ، واذكر على سبيل المثال انى فى محاولاتى الأولى المبكرة لكتابة الشعر كنت اقرأ وزملائى فى المدرسة قصيدة عمرو بن كلثوم التى مطلعها : ـ

الاهبى بصحنك فاصبحينا
ولا تبقى خمور الأندرينا

ولاشك انها مليئة بالموسيقية التى استهوتنا كما استهوتنا لهجة الفخر العالية فيها ، واذكر انى نهبت بقوافى هذه القصيدة والفاظها ، وكتبت قصيدة من نفس البحر والوزن ٠ والغريب اننى عندما اذكر هذه القصيدة أغرق فى الضحك لاننى افتخرت فيها بنسب كنسب عمرو بن كلثوم وقد كان ينتسب الى قبيلة تغلب ، والقصة تحكى ان الملك اهانه فقتله الى آخر القصيدة المعروفة ٠ أريد أن أقول ان هذا المثل يوضح الى اى حد يسيطر التراث على الانسان ويحرف احساسه الحقيقى ويفرض عليه ما لا يريد ، يحدث هذا اذا جعلنا التراث يعيش فى حاضرنا وانا ادهش لأن بعض شعرائنا المعاصرين يكتبون هذا الآن وينشرونه فى الصحف والكتب ، ومازالوا يفخرون بالكرم والندى والشجاعة ، ومازالوا يشبهون بالسيف والأسد والبدر والغمامة الماطرة ، ومازال هذا التراث يسيطر عليهم سيطرة تحرفهم عن ذواتهم وتشكل جزءا من الرأى العام الأدبى ، فاذا ابتعدت عن هذا كى تصدق مع نفسك وعصرك قيل لك انك خرجت عما يجب أن يكتبه الشاعر ، وكان التراث قدمان معروقتان تلتفان على أعناق الكتاب والشعراء ٠ كثير من الشعر الآن ـ بل دواوين باكملها ـ وهب أصحابها القدرة على النظم ، وربما وهبوا أيضا القدرة على استعمال اللغة استعمالا طيبا ، ولكنك تفتح الديوان فتجد انه ينبع كله صورا وأخيلة واحساسا ورؤية للحياة مستمدة من عمرو بن كلثوم أو غيره من الشعراء ٠ ولابد من جهد للافلات من هذا ٠ لقد قلت فى أول الحديث ان دينى نحو التراث دين لغوى ، ولست أعنى لغويا بالمعنى البسيط للكلمة ، بل لغوى بمعنى ان اللغة هى الأداة التى يجب أن يتقنها الشاعر ويفيد منها ، لكن فى التراث الانسانى بشكل عام وليس التراث العربى وحده ، هناك كثير من المصادر أو مواطن الالهام والانبعاثات التى يستطيع الشاعر أن يعتمد عليها ، الف ليلة وليلة قريبة جدا الى النفس مثلا ، وهى جزء من التراث وكذلك أيام العرب فى الجاهلية ، ويجب أن يكون قرب هذه الأعمال الى النفس مماثلا لقرب نظائرها فى التراث اليونانى ، فالملاحم والبطولات كلها مواطن فى التراث تنتمى الى الحضارات القديمة ، والأدب فى واقعه انما هو تراث ممتد على مدى الأجيال ، ويجب أن يستفيد الأدباء دائما من التاريخ ، لأن الأدب أيضا رؤية تاريخية ، واعادة تركيب لعناصر التاريخ ، والشاعر الذى لا يوهب هذا الحس التاريخى ويوهب معرفة الجوهرى من العارض بالنسبة للأحداث التاريخية ورؤيتها رؤية جديدة يظل مفتقدا لكثير من عناصر التجربة الشعرية ، وانا هنا لا أتحدث عن استلهام التراث ولكن أعنى سيطرة التراث كاسلوب أداء وأخيلة وصور



ورؤية فنية ، فعندما يحدثني شاعر عن جمال المرأة فيشبهها بالغزال والمها .. والرجل الكريم بالغمام والبحر .. فهذا ليس استلهاما للتراث بل انه عبودية وسوء فهم له . وتجربتي الخاصة مع التراث ربما كان فيها قدر من محاولتي أن أعرف أو أكون على يقين من ان التراث الانساني ملك لي وانني ورثته ، وانني استطيع أن أهدمه واغير شكله وأفيد منه فائدة جديدة ، لكنه لا يتملكني على الاطلاق .

د . فضل :

عندما تؤول التراث في أعمالك المسرحية ـ في مأساة الحلاج وليلى والمجنون مثلا ـ فأنت تقبس جزءا منه ثم تعرضه بمنظور تقدم به رؤيتك الخاصة ، وعملية التاويل هذه هي معادل الملكية التي تتحدث عنها .

أ . صلاح :

نعم لأن الملكية هي اعادة بناء ، فمثلا هناك مسرحية لي هي « بعد أن يموت الملك » فيها مشهد نزول الى العالم السفلي ، وهو موضوع يتكرر في تراث العالم القديم كله تقريبا ، وربما كان من أشهر تجلياته أرفيوس عند اليونان عندما ينزل الى العالم السفلي لاستنقاذ حبيبته ، أو جلجامش عندما ينزل الى العالم لاستنقاذ صديقه ، انا لا يعنيني اذا كان سومريا أو بابليا أو يونانيا فهو جزء من تصورات العالم القديم عن وجود عالمين : عالم علوى وعالم سفلى ، ويصلح كنوع من الايهام المسرحي هنا يصبح الانسان حرا في الاستمداد من التراث ولو خطر لي يوما أن أكتب مسرحية مثل مأساة الحلاج ربما كتبت عن أيام سقراط الأخيرة اتناول فيها القضية القانونية الفقهية التي أثارها سقراط والتي تستهويني كثيرا ومضمونها قول سقراط عندما اعيش في مدينة فعلى أن اطيع قوانينها ، لأنه لابد أن يترك هذه المدينة اذا لم يكن يريد طاعة قوانينها ، وهذه قضية فقهية واردة عند الناس ومتجددة بالتأكيد ربما استهوتني هذه القضية وفي تلك الحالة لا يصبح سقراط هو الرجل اليوناني أو الأثيني بل يمثل جزءا من التراث يمكن أن يعرض عليه الحاضر . لكن المشكلة عندنا بالنسبة للتراث هي غلبة التاريخ . فعندما يقرأ أحد المعاصرين من ذوى السليقة اللغوية الطيبة قصيدة قديمة نجده يقراها بمحبة واعجاب ، ولو ابتعد قليلا عن هذا الجو العبق بالتاريخ لوجد ان القصيدة لا تستحق كل هذا الاعجاب ، وهناك كثير من الشعر المنحول الذى يقرأه محترفو الاعجاب بالتراث والدفاع عنه بتهييج شديد وهو جدير بأن ينسى تماما ، ولابد أن أؤكد ان هذه ليست نزعة تغريب مني ، فهناك كثير من الأدب الغربي الذى يعجب به الغربيون ولا نعجب به نحن فنطرحه ، وهي كذلك ليست نزعة أغرقة أو اعجاب بالرومان أو بالأدب الأوربي الحديث والاستخذاء أمامه لأننا كبرنا عن هذه المرحلة بحيث انالمثقف فينا يستطيع أن يقرأ كتابا لكاتب أوربي كتبت عنه مئات التعليقات في الصحف ثم يطرح الكتاب لأنه لم يعجبه ، ليست هذه هي المشكلة ، فقد برئنا من هذا الآن. ولكن المشكلة هي أن لدينا نحن العرب هذه السيطرة الغريبة للتراث ، فلا نتحدث عن عظمة التراث الا ونعنى فحسب التراث العربي بكل ما كتب فيه حتى ان كثيرا من الكتب في مجال تحقيق التراث قد نقلته من ورق أصفر الى أبيض دون اضافة وكان يجب ألا تنقله ، لأن القدماء من ألف سنة لم يكونوا كلهم مبدعين ، كان فيهم أوساط كتاب وما دون ذلك ، ولكنهم كتبوا جميعا ، لأنه في القرن الثاني والثالث الهجرى كان كل من يكتب كراسا يسميه كتابا ، لذلك نجد بعضهم قد وضع ألف كتاب ، فيكتب مثلا عن البئر وكل ما كتب عنها ، ونأتي نحن ونعيد طبع هذا الكتاب ، وكان يجب أن يظل على ورقه الأصفر ، فليس كل ما كتب الأقدمون آيات من البيان يجب ان يقف أمامها المحدثون في اعجاب وتقدير .

د . عز الدين :

في سبيل مزيد من التمحيص والنظر في مناقشة قضية التراث في حياتنا الثقافية وموقفنا منه ، نريد أن نسمع من الدكتور مصطفى هداره تفسيره لهذه القضية .

د . هدارة :

أريد ان أعلق أولا على ما قاله الأستاذ صلاح عبد الصبور لأنه أثار عدة نقاط مضيئة ، فما فعله في بداية حياته الشعرية من تقليد لمعلقة عمرو بن كلثوم هو شيء طبيعي جدا ، كل الشعراء يبدأون بالاحتذاء ولكن بعضهم لا يتعدون أبدا هذه المرحلة . الأستاذ صلاح أثار انه اخذ من التراث اللغة وهي الوسيلة التي يكتب بها الشعر ، ولكن في شعره آثارا كثيرة جدا غير اللغة ، آثارا من الصور تستقر في وجدانه ووجدان كل منا بلا شك . واريد أن أقرر ان اهتمامنا بالتراث ليس مستنكرا ، بل هو أمر ضرورى ، وقد اهتمت أوربا في مطلع النهضة بالتراث اليوناني ـ كما أشار الدكتور زكي ـ

اهتماما عظيما ، لكنه لم يكن عقبة في سبيل الابداع والنهضة ، أما بالنسبة لنا فقد يمثل عقبة حقيقية ، وأقولها صريحة ، السبب في هذا هو ان التراث قد ارتبط عندنا بالاسلام ، وأصبح ينظر اليه بنوع من التقديس ، يماثل نظرتنا الى القرآن ، هذه النظرة أكدتها عوامل مختلفة جدت على الأمة الاسلامية ، منها هجمات المغول والتتار ، مما ادى الى حدوث ردة لضرورة التمسك بالتراث أو العكوف عليه في وجه الغارات التي أرادت أن تهدم الصرح الحضاري العربي ، ثم جاءت فترة الاستعمار العثماني وعمليات التتريك التي مرت بها الأمة العربية ، وكان رد فعل العرب أن تمسكوا بالتراث ، ثم مرت المنطقة بفترة الاستعمار الأوربي ونحن نعرف انه كان يفرض لغته في شمال أفريقيا مثلا ، وكان الناس يعكفون في البيوت والمساجد على دراسة اللغة والتراث ، اذن رد فعل الأمة العربية في تمسكها بالتراث كان له أصداء تاريخية مازالت محسوسة رغم زوال الظروف المسببة ، ولكن ماذا نفعل نحن الآن اذا كان للتراث هذه المكانة الكبيرة في نفوسنا ؟ بالنسبة للأدب ظلت هناك عوامل مختلفة تحكم الشعراء لا يستطيعون تجاوزها مثل القوافي ووحدة الوزن والأوصاف التقليدية ، ورغم محاولة البعض تجاوزها فانه ظلت هناك أشياء ثابتة جعلت للأدب نوعا من الثبات التقليدي أو الجمود ، ولكن التراث ليس كله أدبا . وقد استوعبت الثقافة العربية ثقافات أخرى ولم يكن عند العرب هذه العصبية لما هو عربي فحسب لأن العرب أمة بدوية حضارتها هي حضارة البدو بمعارفها القليلة ، فلم يكن لديهم ثقافة قديمة أو عمق فكري مما نجد عند اليونان مثلا ، **فلما ارتبط العرب بهذه الأمم انتقلت ثقافاتهم الى العرب واستطاعوا أن يكونوا لأنفسهم مفهوما جديدا . لكن هل نقف الآن بعد تخلف العرب هذه القرون الطويلة عند حدود ما كان لدينا في الحقب البعيدة من أمجاد ؟ لا باس من التسجيل التاريخي للتراث ، لكن هل ينبغي أن نعيده كله الى الحياة ؟** هناك قدر من المخطوطات العربية المبعثرة في مكتبات العالم ، وأنا أتعجب بالفعل عندما أجد كتابا في البلاغة القديمة المتأخرة الجامدة التي لا تدل على عقل أو فكر يقدم أستاذ معاصر على نشره ، فما فائدة هذا الكتاب للجامعات أو لمراكز الفكر ؟ لا شيء ، لأنه يمثل مرحلة تخلف وجمود ، اذن لابد من عملية انتقاء للتراث ، هذا ضروري لأننا نسجل به ابداعا قديما ونحاول أن نبني عليه ابداعا جديدا لكن أن نجعله حاجزا بيننا وبين الابداع فهذا ما نرفضه . وسيكون التراث عندئذ في مواجهة ما نسميه بالمعاصرة ، فماذا نصنع ازاء التراث وهو خلف ظهورنا ، والمعاصرة وهي ما ينبغي أن يكون في حاضرنا ومستقبلنا ، هل نقطع ما بيننا وبين التراث لنكون معاصرين ، أو نبني على هذا التراث ونستوحي منه ما يدفعنا الى التقدم ؟ واذا كانت الآداب اليونانية والرومانية موضع وحي لكثير من أدباء أوربا فيأخذ الشاعر قصائده من معاني الأقدمين ويسجل في هوامشه مصدره من التراث فان ذلك نوع من التحدي للتراث القديم ، فكأن الشاعر يقول اذا كان الناس قد أعجبوا بهذا المعنى القديم فهذا عملي أتقدم به عليه . ان عملية استيحاء الماضي نجدها مثلا عند الأستاذ صلاح في « ليلى والمجنون » فهل الرؤية في هذه المسرحية هي نفس الرؤية الموجودة للقصة في كتاب الأغاني ؟ بالطبع لا ، اذن يمكن استيحاء التراث وتقديم ابداع جديد ورؤية جديدة ، دون أن تمنعنا العقد القديمة الموجودة منذ عصور التخلف ولا نريد أن نتجاوزها كأن نتمسك بعمود الشعر القديم والطب العربي القديم وبالنحو في كتبه الصفراء ونفرضه على أولادنا في المدارس ، فهذا يعد من قبيل التخلف الذي نفقد به معنى المعاصرة ونعجز معه عن مواصلة التقدم ..

أ . صلاح :

أريد ان افترض اننا في عصرنا الحديث هذا المتغير قد تعرضنا لما دمر حضارتنا ثم أعيد اكتشافها ، فهل سيعتقد مكتشفوها ان كل ما انتجت هذه الحضارة من كتب تراث ينبغي بعثه للحياة ؟ هذا هو تصورنا بالضبط ، نعتقد ان كل ما كتب من ألف عام مادام مخطوطا فهو تراث ، ان مكتبات القاهرة تضم ما يزيد عن عشرة آلاف كتاب ، فاذا طرحت جميعا فكم منها يصلح لبعثه من جديد ؟ وأعود الى السؤال الأساسي : لماذا نحن بالذات نولي التراث كل هذه الأهمية ؟ لقد أشار الدكتور هدارة الى ارتباط التراث بالدين ، لكني أريد أن أشير أيضا الى التراث الذي يبدو في ظاهره مجافيا للدين ، مثلا أشعار المدرسة المحيطة بأبي نواس ووالبة بن الحباب والحسين بن الضحاك وغيرهم .. هذا ليس دينا وله نظائر كثيرة ، ففهرس المخطوطات في دار الكتب يضم حوالي الف مخطوط منها أشياء غريبة لا هي نحو ولا قرآن ولا تفسير ولا تاريخ ، تتناول الخضر مثلا وفوائدها ، فكيف يعد هذا تراثا ؟ ولماذا يتوفر انسان على أن ينفق سنين من عمره في تحقيقه ؟ وما هو تعليل تلك الظاهرة ؟

د . هدارة :

ربما أشرت في حديثي الى نقطة مهمــة وهي اعتبار الشعر جزءا متمما لفهم القرآن وتفسيره منذ فسر ابن عباس القرآن بالشعر حتى ما فيه رفث من القول .. قيل ان الشعر ديوان العرب وان الرسول قد اهتم بالشعــر ، وانه يجب أن يكون بين عيون العرب دائما . واريد أن أقول انه في العصور المتخلفة لم تكن للعرب بضاعة غير اجترار الزاد القديم وكتابة شروح المختصرات على الكتب القديمة لملء الفراغ ، ولكن هــذا في الحقيقة لا يفيد الانسان العربي بشيء ، ومن ثم لا حاجة لنا الى نشره ، وهناك أيضا أصول تتكرر في عصور تالية فينقل المؤلف فن سابقه حتى لا نجد فرقا بينهما ، فهل ننشر هذه الظــلال الحائلة التي لا تقدم أي اضافة جديدة ؟

د . عز الدين :

حتى اذا كان هذا يفسر بالنظر لعصور الظلام والتخلف وانكسار الخط البياني لتطور الفكر العربي ، فما قولنا في واقع الفكر العربي الحالي قد يظهر كتاب عام ١٩٧٥ مثلا في موضــوع بعينه نقرأه فتتذكر كتابــا صــدر في نفس الموضوع على نحو أفضل ؟ . الظاهرة اذن ليست مقصورة على عصور الظلام وافتقاد الطاقة الابداعية حين كانت طاقة الانسان موجهة الى اعادة تعليق أو شرح أو اعادة تجميع من كتب اخرى بشكل ما وما يؤرقني هو : هل النمط الثقافي المسيطر علينا هو نمط الفرد الذي يعمل وحــده كأنه جزيرة منفصلة عن بقية الكون يبدأ غالبا من نقطة الصفر ؟

أ . صلاح :

هــذا لأنه تعلم من المؤرخين العرب ان كتب التاريخ تبدأ عن بداية الخليقة رغم قلة معلوماته ورغم انه غالبا ما يذكر تاريخا خرافيا ، الا ان هذه هي دائما البداية التي تمتد الى بعثة الرسول علية السلام ، فاذا أراد المؤلف أن يكتب تاريخ الخلفاء الراشدين مثــلا لابد ان يبدأ من أول الخليقة .. وخطورة هــذه الظاهرة تتمثل في انعكاساتها في كتاباتنا الجديدة ، لأنه حتى في بعض الرسائل الجامعية الآن مازال بعض الباحثين يسلكون هذا المسلك ويوسعون موضــوعاتهم بمقتبسات من مترجمات رديئة ويخطئــون في معرفة الأساسيات ولا يرجعون الىالمصدر أصيل.. وهذا هو التأثير السيء المتــد لبعض الكتابات القديمة وغلبتها على صغار الباحثين .. والمشكلة ان التراث بهذا لا يصبح فقط سيطرة كتب رديئة لا ينبغي نشرها وانما يصبح نتيجة لذيوعها سيطرة منهج معوق غير علمي .

د . فضل :

هناك في اعتقادي فرق بين نشر التراث كوثائق ضرورية وبين بعثه كمجموعة من القيم الحيــة واستلهامها ، فاما النشر التوثيقي فيفيد عنــد اعادة تكوين صــورة للمعرفة في عصر الكاتب . فكتب السيوطي مثلا التي قد تبدو ثانوية او ليست لها قيمة في الظاهر وكتب النبات في العصــور الوسطى لها اهمية انثروبولوجية تتصل بالمجتمعات العربية وتاريخ العلوم وهي وثائق ذات قيمة عليا يجب نشرها دون اختيار ، اما الاختيار فياتي في مرحلة تالية مما يتاح معرفته من التراث المنشور من قيم وعناصر تستلهم ما يحتــوى من جوانب ايجابية ينبغي أن تبعث لأنها تمس قضــايانا المعاصرة .

أ . صلاح :

هناك نقطة أحب أن أؤكدها وهي ضرورة ان يرتدي التراث برقع الحداثة بمعنى خــلع طابع القداسة عن التراث .. ثم نتعامل معه .

د . فضل :

هناك عدة نقاط نود تحديدها والاســتماع الى بقية الآراء حولها ، أولها مفهوم التراث ، وثانيها تتصل بتوقيت اشكاليته بمعنى انه هل ترتبط كثرة الحديث عن التراث بفترة تاريخية معينــة علينا ان نتجاوزها الآن كما تجاوزت أوربا عملية ابتعاث التراث وتأويله وافادت منــه في بعث النهضة ولم يعــد يشكل قضية مثارة وعلينا الآن اذن أن نتجاوز هذه المرحلة ؟ أما النقطة الثالثة فتتمثل في سؤال محدد هو : هــل يقاس مدى تقدمنا بمدى ما يتجلى في موقفنا من التراث من روح نقــدى ؟ فمادمنا مستعبدين له نظــل في مرحلة التخلف وكلما اخذنا من التراث موقفا نقديا أصبح هذا الموقف مؤشرا لمستوى تقــدمنا ونهضتنا .

د . هدارة :

بالنسبة للسؤال الأول : ما هو التراث وهل ننطلق منه الى رؤية جديدة أم نرتد اليه ويبقى دائما بين أعيننا ، أعتقد ان التراث في مفهومه الأول هو كل ما كتبه اسلافنا العرب من فكر وشعر وفلسفة .. الخ ، منها ما نشر ومنها ما يزال مخطوطا في شتى مكتبات العالم ، هذا هو المفهوم الأول للتراث ، لكن هل يدخل فيه ما كتبه العرب الذين ينتمون الى أصول عربية فحسب أم يدخل

فيه كذلك ما كتب بالعربية سواء أكان كاتبوه عربيا أم ممن ينتمون لأصول أعجمية أخرى ٠ على اعتبار ان الحضارة الاسلامية وسعت كل ما كتبه المسلمون من مختلف الجنسيات ؟ ومن ناحية أخرى علينا أن نسأل انفسنا هل هناك حد زمني لهذا التراث ؟ هل يمكن ان نقول ان القرون الأولى الى القرن الرابع الهجرى مثلا يمكن أن تكون هي الحد الفاصل لهذا التراث أم انه يمتد الى سقوط بغداد عام ٦٥٦ هجرية ؟ لأن ما بعد ذلك كان في مجمله عصر انحطاط ؟ فهل نقول ان هذا هو التراث وما بعده ليس أصيلا ولا مفيدا في عملية البعث والاستيحاء ، وهذا غير التسجيل التوثيقي الذي أشار اليه الدكتور فضل وهو يتعلق بتاريخ الانسان العربي وبمستويات تفكيره وانماط حياته ، أما ما أحتاج الى بعثه فهو الجانب الأصيل الذي أستطيع أن أبنى عليه وأتقدم في مفهوم المعاصرة من خلاله الى آفاق جديدة ، وينبغي الا نخلى انفسنا أيضا من الجانب العاطفي فقد كان له تأثيره عندنا دائما ، فمثلا عندما دعا ابو نواس الى نبذ بكاء الأطلال في مطلع القصائد وسخر من افتتاح القصيدة العربية بهذا المطلع التقليدي لقى معارضة شديدة من العلماء المحافظين على التراث واستغل ذلك استغلالا سياسيا الى الحد الذي جعل الخليفة الأمين يطلب من شاعره أن يتوقف عن هذه الدعوة الجديدة ، وأبو نواس قد فقد الارتباط العاطفي اذ يقول : —

مالى بدار خلت من أهلها شغل
ولا شجانى لها شخص ولا طلب

لأنه لم يكن عربيا ولم يعش في البادية بالرغم من انه كان وثيق الصلة بهذه المنابع المبكرة ، ومازال هذا الارتباط العاطفي قائما وفاعلا حتى الآن ، لقد شهدت المسلمين في تركيا يقبلون وعيونهم دامعة من يرونه يقرأ في المخطوطات العربية القديمة ، ومن هنا فان دعوات الانقطاع عن التراث تلقى رفضا قاطعا وتؤدى الى تمسك عنيد به ٠ اذن بعد تحديدنا لمفهوم التراث ووضعنا لحد زمني فاصل لما نعده أصلا يعبر عن قوة الحضارة العربية الاسلامية حين بلغت ذروتها في القرن الرابع الهجرى ، بعد ذلك يأتي ركام هائل يصلح للدراسة الأنثروبولوجية والنقد والتوثيق التاريخي بعد أن نركز على الجانب الأصيل في هذا التراث نشرا وتحقيقا ٠

د ٠ عز الدين :

تعد قضية استلهام التراث من أكثر القضايا شيوعا ، ولكن ما هو الهدف الذى نرمى اليه باستلهامنا للتراث ؟ هل نريد أن نبنى مثقفا عربيا على التحديد بحيث تقتضى منا صفة العربية هذه أن نحرص على جذور الثقافة التى نريدها له اليوم ؟ وبعبارة أخرى : ان كان لابد أن تكون هناك هذه الشخصية التى تسمى بالمثقف العربى فهل يقتضى هذا بالضرورة أن تترجم كلمة العرب هنا بالبعد التراثى ، وبأى معنى يكون البعد التراثى في مضمون المثقف العربى المعاصر ؟ هل فكرة الاستلهام تحل هذه المشكلة ؟ وهل المشكلة هى استلهام موضوعات من التراث أو الوقوف عند أعمال كانت لها أصالتها في عصرها ، ولكنها اليوم باختلاف العصر لم يعد لها نفس الدور الآن ؟ وكيف تكون عملية الاستلهام بحيث تدخل في نسيج البنية الفكرية للمثقف العربى ولا تصبح المادة التراثية هى التى تنتقل الى عقله ؟٠٠ بمعنى كيف تكون عملية استلهام التراث ابقاء على ما يسمى بروح التراث دون التقيد بمادته ؟ وهل عملية الاستلهام تتجه تلك الوجهة أم تنحو الى استخراج بعض المضامين أو الأفكار المطروحة في التراث واعادة طرحها مرة أخرى وتأسيس فكر جديد عليها ؟

د ٠ جابر :

يضاف الى ذلك ما أثاره الدكتور زكى من فكرة وجود امتداد للشخصية القومية والذوق العربى ، فهل يوافق الأستاذ صلاح عبد الصبور على أن من بين مكونات الشخصية العربية ما يمكن أن يطلق عليه الذوق العربى ٠٠ بما يتضمن الحرص على النغم الرتيب في الشعر مثلا ؟

أ ٠ صلاح :

أريد أن أتكلم عن الذوق بشكل عام ، وأعتقد — كما أشرت — ان ما يسمى بطبائع الشعوب بمعنى أن يكون الشعب العربى له طبائع معينة ٠٠ والانجليزى له طبائع أخرى ٠٠ **يعد قضية** غير تاريخية ، لأن طبائع الشعوب تختلف حسب وضعها الاجتماعى والاقتصادى والسياسى ، ولاشك ان هناك أمما تكونت حديثا ويمكن أن يقال انها تكونت من أخلاط من شعوب مختلفة مثل أمريكا ٠٠ وهناك ما نسميه بطبيعة الشعب الأمريكى ، وهذه الطبيعة مكونة من أمزجة الشعوب المختلفة انصهرت بشكل ما نتيجة لظروف أمريكا السياسية والاجتماعية والاقتصادية وكونت ما يسمى بالذوق الأمريكى أو المنهج الأمريكى في الحياة ، **وبهذا المعنى اذا تحدثنا عن الذوق العربى يجب أن نقول الذوق العربى في زمن ما أو عصر ما وانا دائما أقول انه لو بعث المتنبى وقرأ ما يكتبه** يوسف ادريس مثلا لخر مصعوقا ، وهذا بالطبع نتيجة تغير الذوق البلاغى والفنى تماما ، فشتان

الذوق نوع من الطبائع الثابتة التى كان يقول بها الأقدمون وأعتقد انها أصبحت الآن نظـــرة مثالية وقضية غير تاريخية . ولو طبقنا هــــذه النظرة على الحياة الأدبية العربية لخرجنا برؤية واضحة لها ، فالقرن الثالث والرابع الهجرى كان يعجب أشد الاعجاب بما يسميه الكتابة الديوانية ويحفظ الوانا متميزة من التوقيعات ، لكن هــذه التوقيعات تعادل الآن تأشيرات مديرى العموم فى المصالح الحكومية ولا تزيد قيمتها عن هذا ولا تعد نمطا يحتذى فى البلاغة ، اذ لو كتب أحد كبار الموظفين مثلها الآن لأصبح سخرية القوم لحذلقته فالذوق الأدبى قد تغير تماما من هـذه الناحية ، وحتى ما يتصل بها من الرسائل الاخوانية أصبح ممجوجا ، وأنا اتحدى أى مثقف أن يطيق الصبر على قراءة مجموعة من الرسائل الاخوانية المتبادلة بين أدباء العصر ويجد فيها لذة جمالية أو فنية ، فالذوق اذن قد تبدل وكذلك النظـــرة الى الأدب ودور الأديب ووظيفته فى المجتمـــع المعاصر ، فلم يصبح الأديب هو الذى يلم من كل شىء بطرف حتى اذا ما قدم التماسا لوظيفة قال فى طلبه انه « كاتب حاسب أديب أريب » ، ولم يعد الشاعر كما كان فى العصور القديمة خطيبا ومعلقا ومفسرا ومؤرخا ومعلما ومجادلا سياسيا .. فقد كان يقوم بكل هذه الأدوار .. وعنـــدما استقرت الدولة اكتسب صفة أخرى الى جانب ذلك وهى أن يكون شاعر البلاط ، واستقرت تقاليد البلاط ، ولسوء الحظ لا يقبل الشعر التجريدى فى البلاط .. فالشعر هو فن العرب ، وعندما حاول العـــرب التجريد فى الشعر نجدهم مثلا قد رسموا صورة المرأة الجميلة على نحو واحد فهى صورة مجـردة فليس الغزل نتيجة احساس معين ، **ونعــود الى استلهام التراث ، فنلاحظ ان الشاعر العربى كان مشدودا للبلاط ولم يعرف دوره الحقيقى الا نادرا .. وعندما نرى شاعرا موزعا بين شعره ودوره كالمتنبى مثلا ندرك مدى أزمته الباطنية ، فقد كان موزعا بين الشعر والحكمة ، فهو يعرف الحيـــاة ولكنه لابد أن يقوم بدوره كشاعر .. حتى انه فى اواخر أيامه اضطر الى مدح الفرس وغيرهم لأنه كان موزعا ، اما أبو العلاء فقد عرف دوره وحسم الأمر فى نفسه وانسحب من الحياة واخذ يعلق عليها** .. ولكن الشاعر العربى عموما قلما عرف دوره ، ولم يكد الشاعر الحديث يعرف هذا الدور الا بتأثير نظريات النقد التى وصلتنا من الشمال والتى نبهتنا الى وظيفة الشعر ، ولقد نجد حقـا بعض الخطرات الصائبة فى التراث العربى – من أفضلها ما قاله أبو تمام من ان الشـــعر يعلم الأخلاق ولكن هذا نادر .. ولم يتحدد دور الشاعر الا بتأثير التيارات النقدية الوافدة ، وحين نريد اعادة النظر فى التراث الشعرى والتراث العـربى فلكى نساعده على أن يعيش فى عصرنا وان يكون مصدرا لاستمدادنا واستلهامنا ، أم اننا نعيـد النظر فيه بالنسبة لعصره ، مما يدخل فى باب تاريخ الأدب . مهما كان الأمر فمما لاشك فيه ان الذوق قد تغير ، وتغيرت كذلك الصورة العـــامة للأدب بأنواعه المختلفة وتغيرت وظيفته وتغـــيرت أشكاله باستنبات أنماط جديدة فيه لم تعرف من قبل أما التغير الذى حـــدث فى الحساســـية الشعرية أو الذوق الشعرى العربى فربما كان لا يقل اتساعا عما حدث فى مجال النثر ، فكما يرفض ذوقنا الديوانيات والاخوانيات والأسلوب المسجوع بشكل عام أصبح هناك كثير من الشعر لا يتحمله ذوقنا الآن . اذن فالذوق ليس أمرا ثابتا ، وما يواجهنا الآن انما هو تحـــديد ملامح الذوق العربى الحديث ، وأنا أفضـــل بدلا من الدعوة الى ما يسمى بالأصالة والمعاصرة التوفيق بين المقولتين فنقول أصالة المعاصرة ، فالأصــــالة بالمفهوم القديم كانت تعنى الاحتفاظ بكل ما هــو موروث والا لا تصبح أصيلا .. ويدخل فى الأصالة بهذا المعنى حرص العـــرب على تدوين الأنساب والوصول بالمعرفة الى بدء الخليقة ، اما التعبير الثانى – أى أصالة المعاصرة – فيساعدنا عـلى أن نقبل على العالم بدون عقد نقص ، وأتفق هنا مع الدكتور هدارة والدكتور فضل فى ان التيــارات الكثيرة التى هاجمتنا وحاولت طمس شخصيتنا هى الدافع لرد الفعـــل الذى يتمسك بتعصب بالتراث دونما نظر نقدى ، ولكن هذه المرحلة قد انحسرت الآن وأصبحنا لا نواجه العالم من موقع العبيد مما لا يستدعى أن نستخذى ازاء ما يفـد الينا ولا أن نتمسك بما لدينا من تراث تمسكا أعمى ، ونستطيع أن نجد حلا فى اقامة نوع من التوازن الناجم عن الثقة بالنفس والانفتاح عـلى الغير معا .

د . هدارة :

اريد فى الحقيقة ان أعود الى سؤال الدكتور عز الدين عن مشكلة اتصال التراث بنسيج المثقف العربى ، وهل يمكن ان يعد جزءا من هذا النسيج والى أى مدى ؟ ويقينى ان الانسانية حلقات متصلة وكذلك الانســـان ماض وحاضر ومستقبل ، ولا يمكن ان ننفصل عن الماضى ، لكن هذا لا يقتضى أ نتوقف عند التراث وننقطع عن روح العصـــر وذوق العصر ، وعلى هذا فان ما يجب ان يربطنا بالتراث انما هـــو الجانب الانسانى فيه ، وهى الناحية الباقية الخالدة ، وهذا ما نجده فى التراث الانسانى بصورة عامة وليس فى التراث العربى وحده ، والذى يدفعنا الى قراءة شيكسبير حتى

اليوم هو القيمة الانسانية التي يتضمنها ، اذن نحن نؤذن بعالمية الثقافة وانسانيتها ، وما نحتاجه بالفعل هو أن نخلق تيارا مستنيرا كما قال الدكتور زكي لا يقف محصورا في التراث العربي وانما يتعرف على الجوانب الانسانية فيه وفي غيره مما يتيح له فرصة الابداع والاستمرار في أداء دور الثقافة العربية الانساني في شتى فروع الأدب والفلسفة والمعرفة •

أ • صلاح :

اقترح أن نتناول في ندوات قادمة كيفية خدمة جوانب مختلفة من التراث الأدبي أو الفلسفي أو العلمي ، وتراث القيم العربية ــ وانا أعتقد ان الفقه العربي وعلم الكلام هو الفلسفة العربية الأصيلة كما ترى مدرسة مصطفى عبد الرازق الفكرية ــ وخدمة هذه الجوانب تكون اما بالنشر والتحقيق ، واما باستلهامها في تأصيل أنماط الفكر العربي المعاصر ، استلهاما أدبيا أو فلسفيا يرسخ شخصيتنا ويدعم وجودنا الحضاري المعاصر •

د • عز الدين :

لا يسعنا في ختام هذا الحديث الا أن نشكر لكم اسهاماتكم الجادة الطيبة في اضاءة بعض الجوانب المتصلة بالتراث ، وكان من المفروض أن يحضر معنا في هذه الندوة الأستاذ الدكتور ابراهيم بيومي مدكور والأستاذ عبد السلام هارون والأستاذ محمود شاكر والدكتور حسين نصار والدكتور محمود علي مكي ولكن بعض الظروف التنظيمية وتوقيت موعدها المرتبط باجازات الصيف قد جعل من المتعذر تحقيق ذلك ونرجو أن نتمكن باذن الله في ندواتنا القادمة من تجاوز هذه الصعوبات حتى تحقق هدفها المنشود على الوجه الأمثل •



●● ندوة العدد القادم :

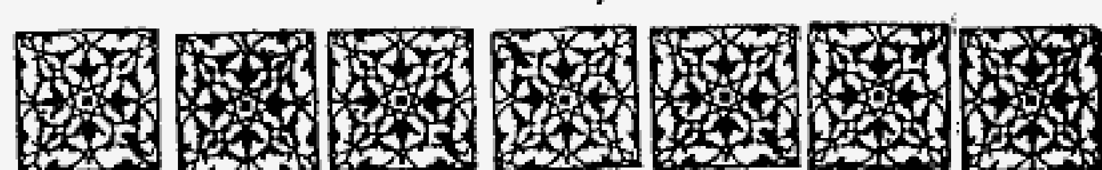


اتجاهات النقد الأدبي

يشترك فيها طائفة من المهتمين بالدراسات النقدية

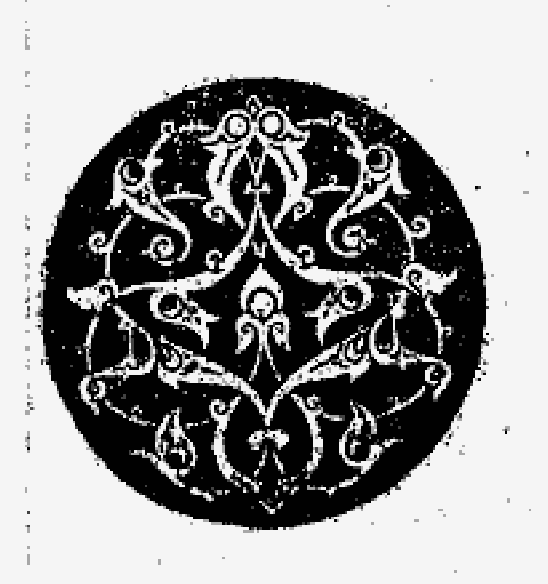
الدكتور شكرى محمد عياد

مفهوم الأسلوب



بين التراث النقدى ومحاولات التجديد

لم تكن كلمة « الأسلوب » من الكلمات الشائعة فى الاستعمال العادى فى اللغة العربية (راجع اللسان) الى أن التقطها المتكلمون وجعلوا لها مكانا واضحا فى بحوثهم عن اعجاز القرآن . والغالب وقوعها فى كتاباتهم جمعا ، وقد تضاف الى « العرب » أو « الكلام » ، وسواء أضيفت أم لم تضف ، فالسياق يدل دائما على أن المراد بها طرق مختلفة فى استعمال اللغة على وجه يقصد به التاثير ، أو - كما نقول اليوم - تتوفر له صفة « الفن » .



يقول ابن قتيبة (- ٢٧٦ هـ) :

« وانما يعرف فضل القرآن من كثر نظره ، واتسع علمه ، وفهم مذاهب العرب وافتنانها فى الأساليب ، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات » .

ثم يشرح ما يقصده بالافتنان فى الأساليب فيقول :

« فالخطيب من العرب اذا ارتجل كلاما فى نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك ، لم يأت به من واد واحد بل يفتن فيختصر تارة ارادة التخفيف ، ويطيل تارة ارادة الافهام ، ويكرر تارة ارادة التوكيد ، ويخفى بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين ، ويكشف بعضها حتى يفهم بعض الأعجمين ، ويشير الى الشيء ويكني عن الشيء ، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال ، وقدر الحفل ، وكثرة الحشد وجلالة المقام » (١) .

ويقول الخطابي (- ٣٨٨ هـ) فى معرض الكلام عن عجز العرب عن معارضة القرآن :

« وها هنا وجه آخر يدخل فى هذا الباب وليس بمحض المعارضة ولكنه نوع من الموازنة بين المعارضة والمقابلة ، وهو أن يجرى أحد الشاعرين فى أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته ، فيكون أحدهما فى وصف ما كان من باله من الآخر

مفهوم الاسلوب

في وصف ماهو بازائه ، وذلك مثـل أن يتأمل شعر أبي دؤاد الايادى والنابغـــة الجعدى في صـفة الخيل ، وشعر الاعشى والأخطل في نعت الخمر ، وشعر الشماخ في وصف الحمر ، وشعر ذى الرمة في صفة الأطلال والدمن ، ونعوت البرارى والقفار ، فان كل واحد منهم وصاف لما يضاف اليه من أنواع الامور ، فيقال : فلان أشعر في بابه ومذهبه من فلان في طريقته التي يذهبها في شعره ٠ وذلك بأن تتأمل نمط كلامهفي نوع ما يعنى به ويصفه ، وتنظر فيما يقع تحته من النعوت والاوصـاف ، فاذا وجـــدت أحدهما أشد تقصيا لها ، وأحسن تخلصا الى دقائق معانيها ، وأكثر اصابة فيهـا ، حكمت لقوله بالسبق ، وقضيت لهبالتبريز على صاحبه ، ولم تبال باختلاف مقاصدهم وتباين الطرق بهم فيها ٠ » (٢)

ولعلك تلاحظ أن هذا النص اختلف عن سابقه من حيث دل بتعدد الاساليب على تعدد الموضوعات أو المعاني ، بينما أراد بها الاول تعدد طرق التعبير ولكن النصين يتفقان في أن « الاساليب » مناهج مطروقة في اللغة الفنية ، يشترك فيها الشعراء ، فاما ما يتميز به شاعر عن شاعر ، فقد عبر عنه هذا النص « بالطريقة » و « المذهب » ٠ وعلى هذا جرى معظم النقاد العرب ٠

ويقرن الباقلاني (ــ ٤٠٣ هـ) بين « النظم » و « الأسلوب » كما قرن الخطابي بين «الاسلوب» و « الطريقة » أو « المذهب » ٠ فاذا كان الأسلوب أعم من المذهب ، فان النظم أعم من الاسلوب ٠ وكان النظم هو جودة التاليف عموما ، والاسلوب هو نوع من أنواع التاليف ، والطريقة أو المذهب هو المنحى الذى ينتحيه الشاعر في موضوعاته ، أو طريقة تناوله لهذه الموضوعات ٠ يقـــول الباقلاني :

« فالذى يشتمل عليه بديع نظامـــه (القرآن) المتضمن للاعجاز وجوه : منهـا ما يرجع الى الجملة ، وذلك أن نظم القرآن على تصرف وجوهه ، واختلاف مذاهبـه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهـم ومباين للمالوف من ترتيب خطابهم ، وله أسلوب يختص به ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتـاد ٠ وذلك أن الطرق التي يتقيد بها الكلام البديع المنظوم تنقسم الى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه ، ثم الى أنواع الكلام الموزون غير المقفى ، ثـم الى أصناف الكلام المعدل المسـجع ، ثم الى معدل موزون غير مسجع ، ثم الى ما يرسل ارسالا فتطلب فيه الاصابة والافادة وافهام المعاني المعترضة على وجـــه بديع وترتيب لطيف وان لم يكن معتدلا في وزنه ، وذلك شبيه بجملة الكلام الذى لا يتعمـــل ولا يتصنع له ٠ وقد علمنا أن القرآن خارج عن هذه الوجوه ومباين لهذه الطرق»(٣)

ومع أن « الأسلوب » يبـــدو في هذا النص مرادفا للشكل او طريقة التعبير ، فان الباقلاني في موضع آخر يصف الاسلوب وصفا يفيد ارتباطه بالمعنى أيضا ، فيقول بعد أن أورد نماذج من الشعر والنثر ناقدا بعضها من جهتي الصياغة والمعاني : « وقد بينا في الجملة مباينة أسلوب نظم القرآن جميع الأساليب ، ومزيته عليها في النظم والترتيب وتقدمه عليها في كل حكمة وبراعة » (٤)

وهكذا يبدو أن النقاد العرب ــ ولا سيمـــا المتاخرين بعلم الكلام ــ نظروا الى « الأسلوب » نظرة تقرب مما يسمى في النقد الحديث «النوع الادبي» وهذا ظاهر على الخصوص في حديث الباقلاني عن « الأساليب » ٠ ولكن هذا المفهوم بقي مختلطـــا بمفهوم آخر وهو « طريقة معينة من طرق الصياغة» كما يدل كلام ابن قتيبة ٠ ولا نعرف انهم بحثـوا في العلاقة بين الطـرفين ــ النوع الأدبي وطـرق الصياغة ــ سوى لمحات خاطفة نجدها عند الجاحظ من المتقدمين (ــ ٢٥٥ هـ) من نحو قوله ان العرب كانت توجز في خطب النكـــاح وتطيل في خطب الصلح ، وان شاعرهم كان اذا عرض لوصـــف الثور الوحشي وصراعه مع كلاب الصيد في مقدمة قصيدة مدحية جعله يقهـــر الكلاب ، واذا عرض لهذا الموضوع نفسه في قصيدة رثاء جعله يقتل ٠ أما المتاخرون فقد اكتفوا بهذه الكلمة الجامعـــة « ان لكل مقام مقالا » ولم يحاولوا استيعاب أنواع المقام ولا أنواع المقال ٠ وكلهم عبروا عما يميز شاعرا عن شاعر أو كاتبا عن كاتب بكلمـــة « الطريقة » أو « المذهب » ، ولم يستخدموا كلمة « الأسلوب » في هذا المعنى كما نستخدمها اليوم ٠

واذا كانت كلمة « الأسلوب » قد بقيت عندهم مبهمة المعنى لأنهم فهموا منها تارة « النوع الادبي» أو « الموضوع » وتارة طريقة الصياغة ، فقـــد وجدوا كلمة « النظم » بريئة من اللبس ، اذ لم تكن ثمة شبهة ــ من حيث أصلها اللغوى نفســـه ــ في أنها تدل على طريقة التاليف ، ومن ثم أتيـح لهذه الكلمة حظ من النماء لم يتح لأخواتها اللائي سبق ذكرهن ، واستقرت في المصطلح البـلاغي كما عرفها عبد القاهر الجرجاني (ــ ٤٧١ هـ) : « النظم هو تاخى (توخى) معاني النحو على حسب الأغراض التي يصاغ لها الكلام » ٠٠٠ ووجـــد النقاد والبلاغيون العرب في مفهوم النظم حـــلا

للمشكلة التى أثارها الجاحظ وبقى الخلاف حولها محتدما بعده ، وهي كون البـلاغة راجعـة الى الالفاظ أو المعاني ، فغنيت الدراسة البلاغيـة بالدراسة النحوية كما أغنتها ، ولكن كان ثـمن هذه الرابطة هو سد الطريق على كل دراسـة للغة الفنية تتجاوز حدود الجملة الى بحث الانواع الادبية أو تتجـاوز القـوانين المطلقة الى بحث المذاهب الفنيه .

على أننا نصادف ناقدين مغربيين عنيا بالاسلوب عنايه ظاهرة ، وتركا لنا اكمل تحديد نعرفه لهذا المفهوم فى النقد العربى . أول هذين الناقـدين هو حازم القرطـاجنى (ـ ٦٨٤ هـ) الذى افرد لبحث الاسـلوب منهجا خاصـا من كتـابه « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » المعروف باسـم « المناهج الأدبية » وجعله مقابلا « للنظم » . واذا كان مفهوم النظم عنده ـ على خلاف عبد القاهر ـ شاملا لكل مستويات التأليف من شطر البيت الى القصيدة ، فمن باب أولى يتسع مفهوم الاسلوب ليغطى مساحة النص الادبى كله . ويوضح حازم مفهوم الاسلوب عنده ، والفرق بينه وبين النظم بقوله :

« لما كانت الاغراض الشعرية يوقع فى واحد منها الجملة الكبيرة من المعانى والمقاصد وكانت لتلك المعانى جهات فيها توجد ومسائل منها تقتنى كجهة وصف المحبوب وجهة وصف الخيال وجهة وصف الطلول وجهة وصـف يوم النوى وماجرى مجرى ذلك فى غـرض النسيب ، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها الى بعض وبكيفية الاطراد فى المعانى صورة وهيئة تسمى الاسلوب ـ وجب أن تكون نسـبة الاسلوب الى المعانى نسـبة النـظم الى الألفاظ ، لأن الاسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار فى أوصاف جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من أوصاف جهة الى جهة . فكان بمنزلة النظم فى الالفاظ الذى هو صورة كيفية الاسـتمرار فى الالفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفيـة النقلة من بعضها الى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وانحاء الترتيب » (٥).

ومن هذا النص يبدو ان طرق التعبير ـ كالاختصار والاطاله والتكرار والتاكيد والتصريح والكنـاية ، مما ذكره ابن قتيبه ، قد صبحت لديـه داخلة فى مفهوم النظم ، أو فى قسم من هذا المفهـوم وهو ما يتصل بالجمله أو الجمل القليلة . أمـا « الأسلوب » فانه حدد بتاليف المعانى ، نحـو ما أشار اليه حازم من وصف المحبوب ووصف الخيال ووصف الطلول ووصف يوم النوى فى باب النسيب وهذا مفهوم أكثر تخصيصا من مفهوم « النـوع الأدبى » الذى لاحظناه عند الباقـلانى . ولكن « الأسلوب » بقى متعلقا بالنص الادبى فى مجموعه (أو فى جملته كما عبر الباقلاني) ، وبقيت له دلالته على مناهج مطروقة فى اللغة الفنية ، يشترك فيها الشعراء . أما الخصـائص الفردية فقد بقيت بمعزل عن مفهوم الأسلوب . وسماها حازم « المنازع » بدلا من « الطرق » أو « المذهب » كما لاحظنـا عند بعض من سبقوه .

والظاهر أن ابن خلدون (ـ ٨٠٨ هـ) قد اطلع على آراء مواطنه حازم القرطاجنى أو تعرف اليهـا بطريقة ما . فاننا نجد كلامه عن الاسلوب امتدادا لكلام حازم وتنمية له من وجهين : الاول هـو اعتبار الاسلوب متعلقا بالمعانى ، والثانى هـو النظر اليه على أنه عبارة عن مناهج مطروقة فى اللغة الفنية ، بل ان ابن خلدون يمثل ببعض الامثـلة التى أوردها حازم ، فيقول :

« لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على انحاء مختلفة . فسـؤال الطلول فى الشـعر يكون بخطاب الطلول كقوله :

يا دارمية بالعلياء فالسند، ويكون باستدعاء الصحب للوقوف والسؤال كقوله : قفـا نسأل الدار التى خف أهلها ، أو باستبكاء الصحب على الطلل كقوله : قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل ، أو بالاستفهام عن الجـواب لمخاطب غير معين كقوله : ألم تسأل فتخبرك الرسوم ، ومثل تحية الطلول بالامر لمخاطب غير معين بتحيتها كقوله : حي الديار بجانب الغزل ، أو بالدعاء لها بالسقيا كقوله :

أسقى طلولهـم أجش هزيـم
وغدت عليهم نضـرة ونعيـم

أو سؤال السقيا لها من البرق كقوله :

يا برق طالع منزلا بالابرق
واحد السحاب لها حداء الأينق

... ... وامثال ذلك كثير فى سائر فنون الكلام ومذاهبه . وتنتظم التراكيب فيه بالجمل انشائية وخبرية ، اسمية وفعليـة ، متفقة وغير متفقة ، مفصولة وموصولة ، على ما هو شأن التراكيب فى الكلام العربى »(٦)

على أن ابن خلدون يتجنب النص صراحـة على اختصاص الأسلوب بالمعانى ، ولا يعـرج على مقابلته بالنظم كما فعل حازم ، ولكنه يعرفه تعريفا يعتمد على التمثيل فى شطر منه ، وعـلى السلب فى الشطر الآخر ، فيقول :

« ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهـل هذه الصناعة ، وما يريدون بها فى اطلاقهم فاعلم انها عبارة عندهم عن المنـوال الذى ينسج فيه التراكيب ، أو القالب الذى يفرغ فيه ، ولا يرجع الى الكلام باعتبار افادته أصل المعنى الذى هو وظيفة الاعراب ، ولا باعتبار

لافادته كمال المعنى الذي هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض ، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية . وانما يرجع الى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص ، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال ، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الاعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعله البناء في القالب او النساج في المنوال» (٦)

وهكذا يبدو ان ابن خلدون قد حرص على ابراز الصلة بين الفن (أو النوع) الادبي والاسلوب أو الأساليب من جهة (وذلك في قوله : لكل فن من الكلام أساليب تختص به ..) وبين الاسلوب والتراكيب اللغوية من جهة أخرى (وقد فصل ذلك في تعريفه للأسلوب) . وهذا التحديد لمعنى الاسلوب ومكانه من الصنعة الادبية هو ادق ما نجده لدى النقاد العرب في هذا الباب . ولكن يلاحظ عليه أمران :

الاول : أن الصورة الذهنية الكلية التي تحدث عنها ابن خلدون ــ فضلا عن غموضها ــ تؤكد ــ وبمزيد من التحديد والجبرية ــ فكرة عمود الشعر التي طالما رددها القدماء ، والتي تقلل ــ الى درجة تقترب من الاهمال ــ دورالتجربة الشخصية في تكوين الأسلوب .

والثاني : أن ابن خلدون ، وان ألمع الى شيء من العلاقة بين فنون الشعر ــ أو موضوعاته ــ وأساليبه ، بما أورده من الامثلة على ذلك ، فقد ترك الجهة الأخرى من العلاقة ، وهي العلاقة بين الاسلوب والتراكيب اللغوية التي تدرس في علوم النحو والمعاني والبيان والعروض ــ مغمورة في ابهام شديد . وهكذا نجد أنه لم يتقدم كثيرا بعد تعريف حازم للاسلوب ، بل انه أهمل جزءا من مفهوم الاسلوب تنبه اليه حازم والباقلاني من قبل ، وهو ان الأسلوب يتمثل في النص الأدبي كله (ويمكن ــ تبعا لذلك ــ القول بأنه يتمثل في جميع ما نظم الشاعر أو كتب الكاتب كما يتمثل في جميع ما يدخل تحت اعتبار فن من الفنون) .

ان نظرة الى مفهوم « الأسلوب » في الثقافات الاوربية القديمة يمكن ان تلفت الدارس الى ألوان من المشابهات والفروق لا تخلو من دلالة .

ولا بأس بان نشير أولا الى أن كل تلك المشابهات والفروق راجعة الى الاستعمال وحده . فقد يكون من الطريف ان نلاحظ أن كلمة « الأسلوب » في العربيه مجاز مأخوذ من معنى « الطريق الممتد أو السطر من النخل » ، أما في اللغات الأوربية فان كلمة Style مأخوذة من كلمة لاتينية Stylus تعني قضيبا من الحديد كان القدماء يكتبون به على ألواح الشمع . ولكن قواعد « الأسلوب » عند اللاتين ثم في الآداب الأوربية في العصر الكلاسي استمدت من قواعد الخطابة التي استخلصها أرسطو وتابع التأليف فيها كثيرون بعده . ولم يكن فن الخطابة عنده مقصورا على أساليب التعبير بل كان يشمل تأليف المعاني المناسبة للموضوع من ناحية ، ولطبائع المخاطبين من ناحية أخرى . فكتابه عن الخطابة يشتمل على الاقسام الثلاثة . ولكن قسم العبارة Lexis لم يلبث ان أصبح المقصود الاصلي بما يسمونه « الخطابة» Rhetoric Rhétori Que ونحن حين نترجم هاتين الكلمتين لا نقول «الخطابة» بحسب أصل الكلمة وانما نترجمها باقرب مقابل لهما في اصطلاحات علوم اللغة العربية أما « الأسلوب » Style عندهم فربما جعلوه مرادفا « للبلاغة » Rhetoric وربما خصوه بمعنى أضيق من ذلك وهو « مستوى التعبير » ، وعندهم ثلاثة مستويات او « أساليب » : القريب والمتوسط والرفيع ، وقد ربطوها بالمستويات الاجتماعية من جهة ، وبالفنون الادبية من جهة ثانية ، وبالمحسنات البيانية من جهة ثالثة . واصول ذلك كله موجودة عند أرسطو ، فهو ينظر الى التراجيديا على أنها ارفع من الكوميديا ، ليس ذلك فقط لأن الأولى تحاكي الفضلاء والاخرى تحاكي الأدنياء ، بل لأن الأولى نشأت في المدن على اعين التاريخ ، لقربها من ذوي السلطان ، في حين أن الاخرى قد خفي امرها لأنها نشأت بين أهل القرى . وهو يدخل عنصر اللغة في تعريف التراجيديا ، اذ يجب أن تكون لغة التراجيديا فخمة عامرة بالمحسنات .

فالتراث الغربي في العلوم اللغوية يشتمل على علم يجمع وسائل التحسين التي يعمد اليها الخطباء والشعراء والكتاب للتأثير فيمن يتجهون اليه بالقول ، وهو يقابل عندنا ما سماه عبدالقاهر بالنظم ، وسماه غيره البديع ، وضمه بعد ذلك اسم جامع وهو البلاغة . وهو عندهم ــ كما هو عندنا ــ علم منضبطوثيق الصلة بالنحو . ولديهم ــ بجانب ذلك المفهوم المحدد ذي الأقسام المنضبطة ــ مفهوم أوسع وأقل انضباطا، يرتبط من ناحية بالانواع الادبية ، ومن ناحية أخرى بالظروف الاجتماعية التي ليس لها مساس مباشر بالقول ذاته : فمفهوم الاسلوب Style عندهم لا يختلف اختلافا أساسيا عنه عندنا . كذلك لا يختلف تاريخ كل من المفهومين (البلاغة والأسلوب) اختلافا أساسيا بين الثقافتين . فبعد أن كانت البلاغة ركنا أصيلا في تكوين الاديب ، بل الانسان المثقف بوجه عام ، وبعد أن كانت وسيلة متزايدة الاهمية في الابداع الادبي،ومعيارا مطلقا ووحيدا لتقدير الجمال الفني ، اذا هي تصبح الهدف الاول لهجوم دعاة الجديد الذين انكروا « العقل » و « الصنعة » و « القواعد » وجعلوا الفردية والذاتية وصدق التعبير عن التجربة

الشخصيه هي جوهـــر الابداع الفني • كانت البلاغة هي دستور المذهب الكلاسى ، حتى أنهم وضعوا للأنواع الادبية حدودا وأوصافا ثابتة كثبوت القواعد البلاغية ، وجعلوا التزام القواعد والاكثار من المحسنات ، معيار النجاح الفني • فجاء الرومنسيون يزرون بالبلاغة « الشكلية » ، ويأنفون من المحسنات المقصودة لذاتها ، اذ كانت فضيلة الادب عندهـــم هي التعبير عن الذات ، والشكل المحمود هو « الشـــكل العضوى » الذى يؤلف مع « التجربة » كلا متماسكا • ووجـــدوا كلمة « الاسلوب » بمفهومها الاجتماعي ودلالتها على المميزات الشخصية في الكتابة أكثر مناسبة لمذهبهم ، لقد قال بوفـــون (ـ ١٧٨٨ م) :

« ان المعارف والوقائع والكشوف يسهل نقلهـــا وتعديلها ، بل تكتسب مزيدا من الثراء اذا تناولتها أيد أكثر خبرة ، فهذه الاشياء خارجة عن الانسان، اما الأسلوب فهو الانسان نفسه • فالاســـلوب لا يمكن أخذه ولا نقله ولا تعديله » فأخذت كلمته « الأسلوب هو الانسان نفسه » وتنقلت وعـدلت وحملت من المعاني أكثر مما تدل عليه في سياقهـــا الأول • **فهي في هذا النص لا تعني أكثر من ان « الاسلوب » سمة شخصية في لستعمال اللغة لا يمكن تكرارها ، وهو معنى لا يزال بعض الناس يعبرون عنه بقولهم ان الاسلوب كبصمات الاصابع لايصطنع ولا يزيف،ولكنك يمكنك أن تقول هذا نفسه ـ ولو بدرجة اقل ـ عن مشية الانســــان** وهندامه الخ• و «الاسلوب هو الانسان نفسه » أو « الأسلوب هو الرجل » كما ترجمت ـ تقال غالبا لتعني أكثر من هذا : تقال لتعني أن الاسلوب هو مرآة الشخصية ، أو أعمق ما في الشخصية وأجدره بالاهتمام •فهي تستخدم للتعبير عنالمقولة الرئيسية للرومنسية التي لم يشهدها قـــائل هذه الكلمة ولم يكن من روادها • وقـــد كانت الرومنسية حركة عظيمة الاهمية في تاريخ البشرية ولم ينقطع تأثيرها في الأدب ـ والنقد خاصة ـ حتى اليوم ، على أيدى من يسمون بالنقــــاد الانطباعيين ، وهم أولئك الذين يعدون النقـــد في صميمه عملا فنيا ، مداره التعبير عن تجربـــة جمالية شعر بها الناقد ازاء عمل فني • ولذلك يقول أحدهم في تعريف الأسلوب :

« ان كلمة (الأسلوب » تعني اشياء كثيرة ولكن كلما كانت هذه الاشياء اكثر تحديدا اى كلما كانت صالحة لأن يشار اليها بالأصبع كانت أبعد عن المعنى المركزى الكامن في الكلمة ، وهو التعبير اللازم والعضـــوى عن حـــالة فردية للتجـــربة ، تعبيرا يعلو او يهبط في ســـلم الكمال المطلق ـ حتى عندما تتحقق هذه العلاقة المطابقة ـ تبعا لحالة التجربة المعبر عنها ، من حيث درجة قيمتها وامتدادها ، اى من حيث درجة شمولها ومناسبتها لكل عالمنا الانساني ، وهذا المعنى لكلمة « اسلوب » تتضاءل بجانبه المعاني الاخـــرى الى درجـــة تقرب من التفاهة » (٧)

ولقد كان للرومنسية ممثلوها في العالم العربي أيضا ، وهؤلاء لم يكتفوا بمهاجمه المحســـنات البلاغيه على انها زخـــرف خارجي لا صـــلة له بالشعور ، بل تحمس بعضـــهم فأعلن القطيعة الكامله بين مفهومه للغة (يقصد الاســـلوب) ومفهوم انصار القديم •• وظهرت هذه القطيعة في الدراسات الأدبية : اعراضا عن دراسة البلاغة واقبالا على « النقد الادبي » الذى خيل للكثيرين انه خصم لها أو بديل منها ، وعناية بالتاريـــخ الأدبي الذى راح يدرس التيارات والاتجاهات دون اهتمام حقيقي بالنصوص الأدبية • ثم كان الباقي من دراسة « اللغة » في معاهـــدنا وكتبنا أشبه بسائر البقايا في حضارتنا البالية : نتـف من هنا وهناك لا يجمعها نظام ولا تلتئم في كل ذى معنى ، وانما هي كالضيف الثقيل أو القريب الفقير ، يأوى الى ركن مهمل اذ لا يليق طرده كما لا يليق أن يحتل افضل من تلك المكانة •

والحق ان الدراسة البلاغيه كما عرفت قديما لم تكن لتفي بحاجة العصر • فابرز عيوبها أنهـا أشـكال لغـــوية لا يربطها رابط • ولئن كانت الرومنسية قد نسخت بمذاهب جديدة في الأدب والفكر ، لقد ارست في حضارة البشر أصـــولا لا يسهل تبديلها • ومن أهـــم هذه الأصول أن النشـــاط البشرى ـ ويعنينا هنا الأدب والفن ـ وحدة لا ينفصل بعضها عن بعض ، ولا تنفصل عن آمال الانسان وطموحه الى حياة أفضل •

لهذا كان التحليـــل البلاغى عاجزا عن اعطاء تفسير ذى دلالة للأعمال الأدبية ، بقـــدر ما كان النقـــد الأدبي ـ الرومنسي ـ الذى بنى عـــلى تقسيمات عريضـــة مبهمة ، واعتمد على أحكام انطباعية سريعـــة ، عاجزا عن اســـباغ شيء من الموضـــوعية على مناهج البحث الأدبي في البيئات الجامعية ، أو اسباغ شيء من الهدوء والاحترام على جو المنازعات الأدبية في الحياة الثقافية العامة •

ويجب القول ان الغربيين شـــعروا قبلنا بهذه الآفات ، على الرغم من أنها كانت عندهم أقل خطرا منها عندنا ، لرجوعهم الى ثقافة متماسكة وآداب حديثة غنيـــة ممتدة في الحاضر • لهذا نشطت محاولات كثيرة متعددة الاتجاهات نحو علمية النقد الأدبي ، كما نشط البحث في « الأسلوب » على أساس لغوى ، ليصبح بديلا حديثا من البـــلاغة القديمة •

وكان لبعض هذه الاتجاهات اصداؤها عندنا ، فرأينا ، أواسط هـــذا القرن ، محاولتين رائدتين لتجديد البحث في البلاغة العربية ، في ضـــوء مفهوم « الأسلوب » :

اولى هاتين المحاولتين يمثلها كتاب « فن القول » لأستاذنا أمين الخولى . وقد حمل هذا الكتاب حصيلة دراسات امتدت نحوا من عشرين سنة فى البلاغة العربية ، ووقفت موقفا وسطا بين المحافظة على القديم والحماسة للجديد . وعندما نصف موقف شيخنا «بالتوسط» نجد المعنى الذى نريده ينبو عن هذه الكلمة وتنبو عنه ، وان كنا لا نملك غيرها فى هذا السياق . اذ كيف نصف موقفا يجمع بين اعزاز القديم وادانته ، والحماسة للجديد والتوقف فيه ؟ ولكننا ، وقد صحبنا هذا الشيخ الجليل أكثر من ربع قرن ، كنا نراه يزداد على تقدم السن حدة فى نقد الحاضر المكبل بقيود الماضى ، وجراة فى بناء المستقبل على مبادىء الحرية . وعندما اصدر « فن القول » كان قد بدل عنوان دروسه فى كلية الآداب بجامعة القاهرة فعدل عن اسم « البلاغة » الى هذا الاسم الجديد . وقد بنى كتابه هذا على المقارنة بين البلاغة العربية التقليدية وبلاغة المحدثين - أى الأوربيين - التى سموها « علم الأسلوب » (٨) ، واعتمد فى رسم صورة البلاغة العربية التقليدية - التى أحاط بتراثها المعروف احاطة كاملة متعمقة - على «شروح التلخيص» اذ كانت هذه الشروح هى عمدة الدارسين فى معاهد اللغة العربية . أما « بلاغة المحدثين » فقد اعتمد فيها على كتاب لمؤلف ايطالى اسمه « لباريني » ، وعنوان الكتاب « الأسلوب الايطالى » Lo Stileia Italiano ، وهو كتاب غير معروف لدينا ، ولكننا نستخلص مما عرضه استاذنا أنه نوع من « التحديث » للبلاغة الأوربية القديمة فى ضوء المفاهيم الرومنسية . وسواء أكانت هذه هى طبيعة الكتاب نفسه أم كانت الصورة التى أوحاها عرض الأستاذ له ، فقد كانت معبرة عن التناقض الحاد بين مفهوم المجددين للأسلوب ومفهوم المحافظين للبلاغة : الا من شىء واحد هو أن دراسة « اللغة الفنية » ظلت هى عماد دراسة الأسلوب أو « فن القول » عند استاذنا ، بخلاف ما جنح اليه معظم «المجددين» . ولكن أستاذنا كان حريصا على أن تمتد دراسة الاسلوب أو فن القول لتشمل الانواع الادبية والمذاهب الأدبية . ولم يبين ان كان هذا المستوى من دراسة فن القول - حسب تصوره - مقصورا على ما يخص اللغة ، كأن تدرس لغة القصة أو لغة الشعراء الرمزيين مثلا ، أو كان علينا أن نتجاوز ذلك الى عناصر مثل الشخصية أو الحوار مثلا فى الحالة الأولى ، أو طبيعة التجربة الفنية فى الحالة الثانية . وان كان مسلك الأستاذ بوجه عام ، والحاحه على ضرورة بحث « المعانى » فى فن القول ، مما يرجح المعنى الثانى .

على أن اشد ما يقرب أستاذنا من النقد الرومنسى - وأشد ما يحيرنا فى كتابه - هو الحاحه على « فنية هذه البلاغة المجددة . ومصدر حيرتنا ان الأستاذ كرر الدعوة ، فى الكتاب نفسه ، الى موضوعية الدراسة . فكيف اشتبه عليه الأمر فى « الدراسة » البلاغية ، التى يريدها موضوعية ، فجعلها « فنا » ، كفن الشاعر أو الكاتب المبدع ؟ لو أن الأستاذ اكتفى بتأكيد أن « الذوق » هو الأداة الوحيدة التى يمكن أن يستخدمها دارس البلاغة لادراك ما فى الفن اللغوى من جمال ، لقبل منه ذلك فى ضوء اشارته الى أن الأحكام الذوقية نفسها يمكن أن تضبط وتدرس دراسة علمية ، ولكنه زاد على ذلك أن وصف البلاغة ذاتها بالجمال والبهاء وما اليهما . بل انه **أبى أن يسميها « علما » وقدر أن اختلاف مناهج** البحث بحسب المادة المدروسة يجعل البحث فى « الفن » بعيدا عن اسم « العلم » ومنهجه . والأمر أخطر من مجرد خلاف التصنيفات أو الأسماء ، وقد صرح الأستاذ بنفوره الشديد من أن يلزم « فن القول » هذا الذى دعا اليه ، حدود « فصل يدون ، أو قاعدة تقرر ، أو كتاب ينشر ، لئلا يلهى مثل هذا الناس على الزمن ، فيعكفون عليه يلقنونه ويرددونه ، ويحفظونه ويلزمونه ، فيردون البلاغة بهذا الى ما عبناه من أمرها ، وتكون قضايا تقرر ، وحقائق تحفظ وتفسر الخ ... ويوم يشاء الله أن يخرج هذا الكتاب أو شىء منه فسأرسله عصيا على الحفظ ، فارا من التركيز المعقد ، بارئا من التقليد **الجامد ، كارها من يحاوله ، راجيا المخالفة ، آملا الزيادة ، ملتمسا المرونة ، ليظل درس فن القول وجدانيا روحيا ذوقيا ، أساسه شىء ليس فى الكتب ، وميدانه ملكوت السموات والأرض ، وحظه من العلم ما يبصر بالنفس ويسدد الحس ، ويستشف الهمس » . (تاكيد الكتابة فى الأصل) (٩) .**

فهل نسى استاذنا - رحمه الله - ان العلم ليس من شأنه دائما أن يجمد ويقلد ، وانما هو كالفن سواء بسواء : كلاهما يجمدان ويركدان اذا حجر على القول وكبلت المشاعر ، وينطلقان فى عدم وبناء مستمرين اذا حيت الضمائر والنفوس وانفسحت آفاق العمل والحياة ؟ ما نرى الا أن المناخ الأدبى العام فى ذلك الزمان ، مع شىء من حدة المزاج عرفناه فى شيخنا الجليل ، يضاف الى هذا وذلك انشغاله - فى هذا الكتاب بالذات - بالاهداف العملية الحيوية من تدريس البلاغة ، ما نرى الا أن هذه العوامل مجتمعة قد أوقعته فيما يشبه التناقض حينما مس قضيته « العلمية » فى دراسة الأدب .

أما المحاولة الثانية فهى كتاب « الأسلوب » لأستاذنا احمد الشايب . وكان أستاذنا الشايب رحمه الله يدرس النقد الأدبى وتاريخ الأدب على طريقة المحدثين فى كلية الآداب ، ثم انتقل الى كلية دار العلوم . وكانت الثقافة العربية القديمة أغلب عليه وان حاول جهده أن يقتبس مناهج المحدثين . فأراد وهو فى كلية دار العلوم ان يستأنف دراسة البلاغة على طريقة تناسب ذوق العصر ، أو بعبارة أخرى : أن يصل بين البلاغة والنقد الأدبى الحديث . وكانت مراجعه فى ذلك هى ذاتها مراجعه فى النقد وان برزت - هذه

المرة — على خلفية من البلاغة والنقد التقليديين ، اما نماذجه التطبيقية فقد ظلت مستمدة من الأدب العربى القديم الا فيما ندر ، فلم يكن رحمه الله — كغيره ممن شدوا أطرافا من الآداب الأوربية ، عن طريق الترجمات أو عن طريق القراءة المتعثرة فى لغاتها ، مولعا بايراد الشواهد مما لدى القوم من شعر ونثر ، وانما كان يأخذ من نظرياتهم ما يأخذ ثم يلتمس لها الدليل والشاهد من الأدب العربى القديم الذى كان يحسنه • ومن هنا حاول فى كتابه «الأسلوب» أن يعيد صياغة البلاغة العربية بقريب من منهج الاستاذ أمين الخولى ، الا أنه تباعد عن النظر التحليلى فى مكونات هذه البلاغة وفضل أن يعتمد على ما قرره ابن خلدون عن الاسلوب ، وبنى عليه نقاشا طويلا حول كون الاسلوب نظاما لفظيا أو نظاما معنويا • وهذه قضية شغل بها النقد العربى القديم كما رأينا،ولعل أستاذنا رأى فى قول ابن خلدون عن الأسلوب انه « يرجع الى صورة ذهنية للتراكيب » انتصارا للمعنى ، وسياق نص ابن خلدون لا يدل على أن هذه المشكلة قد أهمته كثيرا ، ولكنها اهمت قبله شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجانى ، وتأثيره ظاهر فى قول الأستاذ احمد الشايب :

« اذا سمع الناس كلمة الأسلوب فهموا منها هـذا العنصر اللفظى الذى يتألف من الكلمات فالجمل والعبارات ، وربما قصروه على الأدب وحده دون سـواه من العـلوم والفنون • وهذا الفهم — على صحته — يعوزه شيء من العموم والشـمول ليكون أكثر انطباقا على ما يجب أن يؤديه هذا اللفظ من معنى صحيح •

وذلك ان هذه الصورة اللفظية التى هى أول ما نلقى من الكلام لا يمكن ان تحيـا مستقلة ، وانما يرجع الفضل فى نظامها اللغوى الظاهر الى نظام آخر معنوى انتظم وتألف فى نفس الكـاتب أو المتكلم فكان بذلك اسلوبا معنويا ، ثـم تكون التأليف اللفظى على مثاله ، وصار ثوبه الذى لبسه او جسمه اذا كان المعنى هو الروح • ومعنى ذلك ان الأسلوب معان مرتبة قبل أن يكون الفاظا منسقة ، وهو يتكون فى العقل قبل ان ينطـق به اللسـان او يجـرى به القلم » (١٠) •

على أن وضع الأستاذ الشـايب بقضية اللفظ والمعنى يتجاوز كل ما كتبه عبد القاهر حول هذا الموضوع • فلم يذهب عبد القاهر قط الى مثل قول الأستاذ الشايب ان هناك أسلوبا معنويا وأسلوبا لفظيا يتكون على مثاله • ولا شك أن هذا تبسيط شديد للعلاقة بين اللغة والفكر ، وهى مسألة لم يصل الباحثون الى جواب شاف عنها حتى اليوم ، ولكن الاجماع منعقد بين الباحثين فى اللغة والأدب والأنثروبولوجيا وعلم النفس على أن العلاقة بـين اللغة والفكر لا تتم من جانب واحد بحيث يمكن أن يعد أحدهما أصلا والآخر صورة له •

ويبدو الأستاذ الشايب حائرا مترددا حينمـا يقول فى ختام تعريفه للأسلوب :

« وأعود مرة أخرى الى تعريف الأسـلوب فقد غم الأمر على بعض الدارسين بصـدد ذلك ، أعود لأقول : ان تعريف الأسـلوب ينصب بداهة على هذا العنصر اللفظى ، فهو الصورة اللفظية التى يعبر بها عن المعنى ، أو نظم الكـلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال ، أو هـو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعانى • »

وواضح من هذه التعريفات الثلاثة المتتابعة ان الأستاذ لم يطمئن الى الوصف الأول الذى يرتكز على ذاتية المنشىء ، وآثر عليه — ربما دون ان يشعر — وصفا يرتكز على العبارة اللغوية نفسها • وهو بذلك يعبر — من ناحية — عن تأثير البلاغة العربية القديمة . كما يعبر — من ناحية أخرى — عن اهتزاز النظرة الرومانسية الى الادب ، والحاجة الى نظرة أخرى ، تعترف للنص بحياة مستقلة عن حيـاة منشئه ، وتدرسه على أنه ظاهـرة لها وجودها الخاص • وكانت هـذه النظرة الى الأدب ، التى بدأت فى أوربا والولايات المتحدة الامريكيـة فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، وأخـذت تبسط سلطانها على الدراسات الأدبية منذ الأربعينات ، لا تزال تتلمس طريقها بين الأدباء العرب فى جذر واستحياء ، كما تشهد كتابات الدكتور مندور فى تلك الفترة •

ومع أن الأستاذ أحمد الشايب يبدو خلى البال من الهم المقيم المقعد الذى كان يدفع شيخنا أمين الخولى الى الانغماس فى مشكلات الحاضر اللغوى والأدبى ، والاتجاه بدراسة البلاغة نحو الغرضين العمليين : الانتاج والتذوق • فانه يرى — كشيخنا — أن دراسة الأسلوب تتضمن بالضرورة تعـليم الأسلوب •

وهو يتفق مع ابن خلدون فى النظر الى الأسلوب على انه امـر فوق النحو والبـلاغة والعروض جميعا (١١) • ولكن ما هو هذا الأمر ؟ اما عنـد ابن خلدون فهو واضح صريح • « فليس كـل ما يصح فى قياس كلام العرب وقوانينه العلمية من العربيـة والبيـان ، استعملوه ، وانمـا المستعمل عندهم من ذلك انحاء معروفة يطلع عليها الحافظون لكلامهم ، تندرج صـورتها تحت تلك القوانين القياسية » • وقد مثل لبعض تلك الأنحاء فى النص الذى سبق لنا ايراده ، والذى أورده الأستاذ الشايب كذلك • ولكن مفهوم ابن خلدون للأسلوب لم يكن ليصلح دستورا للكتـاب فى عصرنا هذا ، الذى يمقت الحفظ ويزدريه ، ويرى — على عكس ابن خلدون ومعاصريه — أن الأسلوب يعنى الفردية والذاتية ، أو ما يسـمى أحيانا

« بالأصالة » فكيف نعلم الأسلوب اذا ؟ هذا هو الاختبار الأول للمحاولة التي تصدى لها استاذنا أحمد الشايب . فهل ينجح في اقامة صلة واضحة بين البلاغة القديمة التي تعتمد على القواعد ، والنقد الحديث (الرومنسي) الذي يدور حول ذاتية التجربة ؟ هل يستطيع أن يجعل البلاغة « علم أسلوب » ، والحديث عن الأسلوب حديثا في علم البلاغة .

الواقع ان الأستاذ الشايب يجد نفسه مضطرا ، في الفصل الذي يعقده بعنوان « تكوين الأسلوب » ، الى الاعتماد على مفاهيم البلاغة القديمة دون غيرها . فتوسيع مفهوم الأسلوب بحيث يشمل كل عناصر العمل الأدبي التي تحدث عنها الأستاذ الشايب في أصول النقد ، وهي الفكرة والعاطفة والخيال الى جانب العبارة ، حرى أن يلقى بالناشيء في خضم لا نهاية له ما دام المعيار الوحيد للعناصر الثلاثة الأولى هو التجربة الانسانية مطلقة من كل قيد . واذن فلابد من الالتزام بالمفهوم الضيق للأسلوب الذي يحصره في العبارة وحدها . وهنا يوصي الأستاذ الكاتب الناشيء « بأمرين اثنين ليوفر لنفسه الفوز بحسن التعبير » . أولهما : « الحرص الشديد على الدقة سواء في أداء الفكرة أو في صوغ الخيال » ، وثانيهما : « التصرف الشديد في بناء الجمل والعبارات بتقديم بعض العناصر أو تأخيرها وبالقصر أو الفصل والوصل حتى تكون العبارة صورة صادقة لما في نفسه من المعاني وما في وجدانه من تصور وموسيقى » . والأمر الأول هو « وضوح الدلالة » الذي جعله الأقدمون موضوع علم البيان ، والأمر الثاني هو « تأخى معاني النحو على حسب الأغراض التي يصاغ لها الكلام » ، وهو النظم كما عرفه عبد القاهر ، وهو أيضا موضوع علم المعاني كما قرره البلاغيون المتأخرون .

وملامح الجديد في عبارة الأستاذ احمد الشايب لا تعدو – مرة أخرى – الاشارة الى نفس الكاتب ووجدانه وما فيهما من خيال وتصور وموسيقى . وهذه كلها أمور مبهمة لا يقوم عليها علم ، وان كان لعلم ما ان يشتغل بها فهو علم النفس لا علم الأدب .

لا جرم أن النقد الرومنسي ، أو المتأثر بالرومانسية ، ينفر أشد النفور من الرسوم والقواعد كلها ، واذا تحدث عن الأسلوب أبى أن يلزمه حدود العبارة . فاذا تكلف دارس أن يصل هذا المفهوم الرومنسي بمفهوم البلاغة التعليمية استعصى عليه الأمر ، وبقي كلاهما بمعزل عن الآخر .

ولكن ماذا عن محاولة الربط بينهما في التذوق والنقد ؟

هذا هو الاختبار الثاني ، ولا شك ان الخطب هنا أيسر ، فتذوق الأسلوب ، بمعناه الواسع المفضل عند الرومنسيين ، ربما استتبع الحديث عن تركيب طريف ، أو استعارة معبرة . ولكن الغريب أن الأستاذ الشايب حين يمثل لاختلاف الأساليب بأبيات مختارة لأبي تمام والبحتري والمتنبي في العتاب ، نراه يعرض عن المفاهيم البلاغية اعراضا تاما ، فلا يحدثنا الا عن الرقة والجزالة والقوة والسهولة والسلاسة والعذوبة وديباجة الحرير واطراد الماء الجاري الخ . تلك العبارات الانفعالية التي يمكن ان يكون قد تأثر فيها بالقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني صاحب الوساطة ، الى جانب تأثره بنفور المحدثين من الاصطلاحات البلاغية . وربما استرعت نظرنا هذه المفارقة العجيبة بين وظيفتي « الأسلوب » عنده . فالاسلوب – من حيث هو سمة الابداع الادبي – خاضع لرسوم البلاغة التقليدية الى حد كبير بل انه خاضع لهذه الرسوم خضوعا تاما رغم العبارات المتشحة بالعصرية التي عبرت عن ذلك ، أما من حيث هو مطلب النقد الأدبي فلا مدرك له الا الانفعال ولا سبيل الى وصفه الا هذه الكلمات الانطباعية الخالصة ؟ واذا كنا قد لاحظنا أن أستاذنا الخولي لم يفرق بين البلاغة من حيث هي « فن » يلاحظ في كلام البليغ ، والبلاغة من حيث هي « علم » يتجاوز الملاحظة الأولية الى تحديد الظواهر وتصنيفها ووصفها ، فان استاذنا الشايب قد فعل – عمليا – ما هو أكثر من ذلك : فجعل عمل الناقد فنيا ، وعمل المنشيء نوعا من العلم التطبيقي . وهذه المفارقة لا توجد في كتاب الأستاذ الشايب وحده ، بل هي سمة ظاهرة في كثير من انتاجنا الأدبي الحديث ، ثم هي سمة حضارية لا تزال ماثلة في كثير من جوانب حياتنا ، ولبحثها مقام غير هذا المقام .

من هذا التخطيط لتاريخ كلمة « أسلوب » في تراثنا النقدي يمكن أن نلاحظ أن معناها تفاوت عند القدماء والمحدثين جميعا بين العموم الشديد والخصوص الشديد ، وهو مع ذلك لا يخلو من تناقض . فعند القدماء تدل مرة على النوع الأدبي ومرة على صورة المعنى الجزئي ، وحينا على ترتيب الألفاظ وحينا على ترتيب المعاني . وهي عند المحدثين تدل غالبا على مطابقة الكلام لنفسية صاحبه ، بحيث يصح القول ان هناك عددا من الاساليب بقدر عدد الكتاب . ولكنها يمكن ان تدل أيضا (كما في الكتب التي تؤلف للمدارس في مادة النقد الأدبي) على انواع الكتابة من نحو حديثهم عن « أسلوب علمي » و « أسلوب أدبي » . ثم انها اذا استخدمت في تحليل نص أدبي معين دلت مرة على الروح والجوهر (وهنا يمكن أن تستخدم في وصف الأسلوب كلمات انطباعية غير واضحة المعنى) ومرة أخرى على مجموع العناصر التي يتكون منها العمل الأدبي (كما يقولون) . وهي تتردد في جميع الأحوال بين مفهوم قديم يسمح لنا بالحديث عن تعليم الاسلوب ، ومفهوم حديث يجعل الأسلوب شيئا مثل خلقة الانسان ، يمكن أن يحدث في نفوسنا شعورا بالرضى أو

النفور ولكننا لا يمكننا أن نحلم بتغييره ولا حتى تفسيره • ووراء هـذه الأفكار المضطربة كلها اضطراب أعمق فى فهم العلاقة بين الفكر واللغة ، وبين الاستعمال الفـردي للغة والتقنين الجماعى لها • ومع أن علماء البلاغة المتقدمين قد قصـوا الكثير من أطراف هذه المشكلة ، فقد كان عملهم فى الجزء الباقى أوضح كثيرا من محاولات المحدثين •

وغنى عن البيان أننا اذ نعرض المعانى المتنافرة لكلمة « أسلوب » فى استعمالها المتداول بين الأدباء والنقاد ، لا نعنى أن هذه المعانى كلها أو بعضهـا خاطئـة بالضرورة • فعند بحث مسألة علميه ، كثيرا ما يصدق المثل الذى يذكرونه عن الفيـل وجماعة العميان • ان الحل لا يكمن ـ غالبا ـ فى انكار حقيقة الظاهرة أو رفض ماقيل فى تفسيرها، بل فى معرفة المدخل الصحيح لتفسيرها على نحو شامل • وقد رأينا أن القدماء ـ بوجه عـام ـ تناولوا ظاهرة الأسلوب من مدخل التقاليد الفنية ، وأن المحدثين تناولوها من مدخل التجربة النفسية والتعبير عن الذاتية • وكلا المدخلين لا يأخذنا الى قلب الظاهرة • فاذا نظرنا الى كل ذلك الحشد من الأفكار والنظريات عن الأسلوب وجدناها لا تجمع الا على شيء واحد : وهو ان الاسـلوب يعتمد على اللغة • فى وسعنا اذن أن نقول ان الأسلوب ظاهرة لغوية ، وأن نشرع فى تفسيره على هذا الأساس •

والواقع أن « علم الأسلوب » لم يخط خطـواته الاولى الا حين ارتكز على علم اللغة • وكان هـذا التحول انقلابا فى الدراسات الأدبية ، ولكنه جاء من قلب الدراسات الأدبية نفسها •

وبيان ذلك أن النقد الانطباعى اخذ يتراجع ، منذ أوائل هذا القرن ، أمام مدرسة نقدية جديدة أقامت عملها على النص الأدبى نفسـه • بدلا من شـخصية الكاتب • ويوجـز الشـاعر الناقد الانجليزى ت • س • اليوت موقف هذه المدرسه فى كلمة له مشهورة : « ان الشاعر لا يمـلك (شخصية) ليعبر عنها ، ولكنه يملك واسـطة معينة (يقصد اللغة) • انما هى واسطة وليست شخصية ، واسطة فيهـا تتضـام الانطباعات والتجارب بطرق متميزة وغير متوقعة • ولعـل الانطباعات والتجارب التى تهم الانسان الا تجد لها مكانا فى الشعر ، وتلك التى تشغل مكانا مهما فى الشعر الا يكون لها الا نصيب ضـئيل فى الانسان أو الشخصية • » (١٢)

واذا كانت هذه المدرسة النقدية قد تطرفت فى دعواها ـ وقتا ما ـ حتى زعم بعض أشياعها أن عالم الآثار الأدبية عالم مستقل عما عداه ، ونسيت أن الظاهرة الأدبية ليست الا ظاهرة واحـدة من جملة ظواهـر انسـانية ، منهـا ما يتصل بالحياة الروحية للانسان ومنها ما يتصل بحياته المادية ، وأن هذه الظواهر كلها تترابط فيما بينها بدرجات متفاوتة من القوة ـ اذا كانت هذه الدعاوى المتطرفة قد ظهرت هنا وهناك فى كتـابات بعض انصار النقد الجديد ، فان ذلك لا يقدح فى حقيقة أن هذه المدرسة استطاعت أن تنقل الدراسـة الأدبية من العناية بأشـخاص الأدباء الى العناية بالأدب نفسه ، وكان لذلك آثار عظيمة باقية فى المنهج • وكان لبعض اقطابها اجتهادات طيبة فى تحليل اللغـة الفنية ، كالذى ذهب اليه كلينث بروكس من أنها مبنية على « المفارقة » Paradox وهو رأى وجد ـ فيما بعد ـ تأييدا قويا من أبحاث علم الأسلوب •

ولكن سلامة المنهـج كانت تقتضى أن ينطـلق البحث فى الأسلوب الأدبى من أبحاث علم اللغـة العام ، باعتبار أن الأول شعبة من الثانى ، كما أن اللغة الأدبية نفسها ليست الا نوعا معينـا مـن الاستعمال اللغوى •

وقد كان التطور الذى طرأ على علم اللغـة منذ أوائل هـذا القرن ممهدا لهذا اللقـاء المثمر بين الدراسات اللغوية والدراسات الأدبية • لقد نشأ علم اللغة الحديث فى أوائل القرن التاسع عشر ، عنـدما كان المنهج التاريخى يبسـط ظله على الدراسات الانسانية كلها ، وما لبث هذا العـلم الجديد أن احتل مكانا بارزا بين هذه الدراسات ، حـين أثبت أنه يتميز عنهـا بمزيد من الدقة والموضوعية • فقد استطاع باستخدام المنهج المقارن أن يثبت وجود قرابات بين مجموعات متعددة من اللغات ، وكان طبيعيا أن يتجـه معظم الاهتمام الى أسرة اللغات الاندو أوروبية ، التى تنتمى اليهـا اللغـات الأوربية الحديثة ، ومن قبلهـا اللغتان اليونانية واللاتينية ، كمـا تنتمى اليها اللغـة السنسكريتية (اللغـة الأدبية القديمة فى القارة الهنـدية) واللغة الفارسية • وكانت قوانين التغيرات الصـوتية هى المفخرة الكبرى لهـذه الدراسات التاريخية المقارنة ، وان كانت قد شملت القواعد النحوية كما شملت المفردات •

واذا كان علم اللغة قد تميز ـ فى هذه الفترة ـ على سائر العـلوم التاريخية بمـزيد من الدقة العلمية ، فقد تميز ـ من ناحية أخرى ـ على النحو التقليدى بايثاره للموضـوعية العلمية • فالنحو التقليدى علم معيارى ، ينظر الى اللغة على أنهـا كيان ثابت ، ويستقرىء قواعدهـا ليصوغها فى شكل قوانين مطلقة لا يجوز العبث بها • أما علم اللغة الحديث ـ فى ظل المنهج التاريخى ـ فهو علم وصـفى ، يسجل ما يحدث فى اللغة أصـواتا ومعانى ، دون أن يحكم على ظاهرة ما بأنها صواب او خطأ • ولقد أجدى علم اللغة ، فى هذه المرحلة، على الدراسات الأدبية فوائد كثيرة : منهـا انه أرهف الحس التاريخى فى دراسة الأدب ، وساعد على ادراك تغـير القيم الفنية من عصر الى عصر ، ومن اقليم الى اقليم • ومنها أنه قدم ، من خـلال المعـاجم التاريخية ، أداة بالغة الأثر فى فهـم النصوص الأدبية ، فجنب قراء الأدب القـديم ودارسيه أخطاء مضحكة يقع فيها من لا علم له بتطور معانى الكلمات والتراكيب • على أن المنهج التاريخى

لم يلبث أن ظهر فيه نقص خطير . فقد أدى الى تكوين صورة مهزوزة للحاضر . فكيف يمكن أن نتصور هذا الحاضر تصورا مستقيما اذا كان كل ما نعرفه عنه هو أجزاء منفصلة بعضها عن بعض ، ولكل منها تاريخه الخاص ، لقد أخذ علم جديد يبرز فى ساحة العلوم الاجتماعية ، ومعه منهجه الذى يحاول الربط بين الظواهر فى عصر واحد . ذلك هو علم الاجتماع الذى امتد تأثيره الى علم اللغة أيضا . ولا يكاد يشك أحد فى أن سوسير (- ١٩١٣) الذى يعد بين جمهور علماء اللغة فاتح عصر جديد فى تاريخ هذا العلم ، قد تأثر بعلم الاجتماع فى صياغة منهجه اللغوى، وهو يتلخص فى دراسة اللغة بوصفها بناء اجتماعيا متكاملا . ومعنى ذلك أن موضوع الدرس يجب أن يحدد بلغة واحدة وعصر واحد ، ثم نشرع فى دراسة هذا البناء اللغوى مسلمين - نظريا - بأنه على قدر من الثبات . ومعنى كون هذا الثبات مسلمة نظرية فحسب أن الموقف مختلف هنا عنه فى حالة النحو التقليدى ، الذى يتصور أن ثبات النظام اللغوى واقع مطلق متعال يجب الخضوع له . ومعنى كون اللغة بناء أن هناك نظاما دقيقا يحكم العلاقات بين عناصرها : بين أصواتها من حيث هى بناء صوتى ، وبين مفرداتها وتراكيبها من حيث هى بناء معنوى . ولم يلبث البحث فى « النظام » اللغوى أن فتح آفاقا جديدة للدراسات الاجتماعية التى انطلق منها ، بل للدراسات الانسانية بوجه عام ، هذا فضلا عن الدراسات اللغوية نفسها ، التى راحت تستكشف ميادين جديدة ، منها دراسة الأنظمة الفرعية المتعددة التى يحتوى عليها النظام اللغوى الواحد . هذه الأنظمة الفرعية هى التى سماها اللغويون « أساليب » .

وهكذا بدأ علم الأسلوب الحديث علما لغويا . ولكن النقاد ما لبثوا أن استردوه من علماء اللغة .

ولعل الاصح أن نقول ان الناقد فى هذا العصر أصبح ناقدا ولغويا . فهو يشبه الناقد القديم من هذه الناحية ، ولكن مع ملاحظة الفروق المهمة بين المفاهيم اللغوية القديمة والحديثة . وأصبحت معظم الدراسات النقدية الحديثة دراسات أسلوبية كما انصبت معظم الدراسات الاسلوبية على لغة الأدب . ولعلنا لا نبعد عن الصواب أيضا عندما نقول ان هذه الصفة تكاد تكون الصفة الوحيدة التى تميز جميع الدراسات الأسلوبية المعاصرة . ففى داخل هذه المنطقة العريضة على الحدود بين اللغة والادب تتعدد الاتجاهات والمناهج . ولكل اتجاه ولكل منهج مفاهيمهما الخاصة واصطلاحاتهما الخاصة . ان صورة علم الأسلوب ، فى أواخر السبعينات ، لا تزال كما وصفها المان سنة ١٩٦٤ : صورة « علم شاب ملىء بالنشاط والحيوية ، لم يكتمل ولم ينظم بصورة وافية حتى الآن ، فهناك كثير من التجارب، وهناك كثير من الأفكار فى حالة الاختمار . وفى الوقت نفسه لا نجد اصطلاحات متعارفة، ولا اتفاقا عاما على الاهداف والمناهج (١٣) » .

لعلنا نقول ان هذه الصورة شبيهة بما نجده عندنا - ولا سيما فى هذه السنوات الأخيرة - من اختلاط الأفكار وافتقاد المنهج . ولكن لا نخدعن أنفسنا : فشتان ما بين اضطراب ناشىء عن الجهل وفقدان الثقة بالعقل وقعود الهمة عن الطلب ، واضطراب ناشىء عن الحرية الفعلية التى لا تفتأ تنبش عن المشكلات وتجرب كل الحلول وتناقش كل الفروض . ان علم هذا العصر كعالم هذا العصر : مجهول دائم وعقل مغرى بارتياد ذلك المجهول .

هوامش

(١) « تأويل مشكل القرآن » ، تحقيق السيد أحمد صقر (القاهرة ١٩٥٤) ص ص ١٠ - ١١ .

(٢) « بيان اعجاز القرآن » ضمن كتاب « ثلاث رسائل فى اعجاز القرآن » ، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام (القاهرة ١٩٥٧) ص ٦٠

(٣) « اعجاز القرآن » بهامش «الاتقان فى علوم القرآن» للسيوطى (القاهرة ١٩٣٥) ج ١ ص ص ٥١ - ٥٢ .

(٤) م٠ن٠ ، ج ٢ ، ص ٩٨ .

(٥) « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة (تونس ١٩٦٦) ص ٣٦٣ .

(٦) « مقدمة ابن خلدون » (القاهرة ، د٠ت٠) ص ص ٥٣٥ - ٥٣٦ .

(٧) J. Middleton Murry : The Problem of Style (Oxford, w. d.) pp. 7-8.

(٨) « فن القول » (القاهرة ١٩٤٧) ص ٦٢

(٩) م٠ن٠ ، ص ٢١٥

(١٠) « الأسلوب » (القاهرة ط ٤) ص ص ٤٠ - ٤١

(١١) م٠ن٠ ، ص ٤٣

(١٢) من مقال
Tradition and the Individual Talent
— والنقل من كتاب
David Daiches : Approaches to Literature (N.J., U.S.A.) 1956), p. 145.

(١٣) Stephen Ullmann : Language and Style Oxford 1964) p. 130.



الأصول التراثية في نقد الشعر عند العقاد





الدكتور ابراهيم عبد الرحمن محمد

(١)

يتوزع التراث الادبى الضخم الذى خلفه الاستاذ عباس محمود العقاد فى مجموعتين :

الاولى ، مؤلفات ابداعية ، تتمثل فى سبعة من الدواوين الشعرية التى نشرها تباعا فى الفترة الواقعة مابين سنة ١٩١٤ وسنة ١٩٥٠ ، وقصة واحدة ، هى قصة « سارة » المشهورة التى استمد أحداثها ، فيما يؤكد النقاد ، من تجربة عاطفية خاصة كان يعيشها فى ايام شبابه ، وهى تجربة انتهت بالفشل والقطيعة ، وتركت فى نفسه آثارا عميقة من الشك فى المراة وعدم الثقة فى قدرتها على مواجهة قضايا الحياة .

والثانية : مؤلفات ودراسات ومقالات تتناول موضوعات مختلفة ، اسلامية وادبية ونقدية ، كانت لها آثارها الواضحة فى اخصاب الفكر العربى الحديث ودفع الحركة الادبية فى مصر والعالم العربى ، فى طريق جديدة من التطور المثمر والنمو الخلاق .

وليس هناك من شك فى أن دراسة هذا التراث الادبى ، بنوعيه الابداعي والتحليلي ، تحتاج منا الى وقت طويل وجهد ضخم ننفقه فى تتبع أصوله والكشف عن منابعه القديمة والحديثة ، وتقويمه فى ذاته تقويما يكشف عن دوره الحقيقى وأثره الصحيح فى تطور الادب العربى الحديث . ومن ثم فاننا مضطرون الى ان نقصر الحديث فى هذه الدراسة المختصرة على جانب بعينه من جوانب هذا التراث الادبى الضخم ، هو « نقد الشعر » ، ذلك انه من المعروف أن الاستاذ العقاد قد شغل طوال حياته الأدبية الخصبة ، فى دراساته ومقالاته وبحوثه الكثيرة ، بلون واحد من الوان النقد الأدبى ، هو « نقد الشعر » ، فلم يكد يعنى بتحليل شيء من تلك الاعمال القصصية والمسرحية التى كانت تموج بها البيئة الادبية فى مصر على ايامه موجا ، اذا استثنينا هذا القليل الذى كتبه حول مسرح شوقى ، بعنوان « قمبيز فى الميزان » ، فهو نقد لم يكن له عند العقاد من غاية سوى الحط من فن شوقى التمثيلى ، وتحطيم مكانته الشعرية ، وهو يدل على أن معرفة العقاد بطبيعة هذا الجنس الادبى وأصوله الفنية كانت معرفة محدودة .

ومن الحق أن نسجل هنا أن الأستاذ العقاد قد خلف تراثا نقديا ضخما حول الشعر العربي القديم والحديث على السواء ، وهو تراث يمكن تصنيفه في لونين متقابلين :

الأول : مقالات يغلب عليها طابع النقد النظري ، وآراء العقاد في هذا اللون من النقد هي التي تؤلف مايصح أن نسميه ، في شيء من التجاوز ، « نظرية العقاد في الشعر ونقده » .

والثاني : دراسات نقدية تطبيقية صدر فيها العقاد عن مناهج بعينها من مناهج النقد الغربي صدورا صارما وامينا ، وتوصل عن طريقها الى نتائج بعينها يتفق بعضها مع آرائه في مقالاته التي كان يحتذي فيها النقد العربي القديم ويختلف بعضها الآخر معه .

ونريد الآن أن ندخل الى دراسة **«نظرية العقاد في الشعر ونقده» بهذا السؤال الذي** نتخذ من الاجابة عنه وسيلة الى تحديد مفهوم هذا الناقد الكبير الفن الشعري وأصول هذا المفهوم العربية والاجنبية ، وهو : هل صدر العقاد ، فيما كتبه من دراسات ونشره من مقالات عن الشعر والشعراء ، عن مفهوم نقدي محدد يمكن أن يشكل نظرية في نقد الشعر ؟ وما عناصر هذه النظرية ، ان وجدت ، ومنابعها التي استقاها العقاد منها ، بوصفه كاتبا متنوع الثقافة ، قد تجمعت في كتاباته روافد ثقافات ومعارف شتى قديمة وحديثة ، عربية واجنبية ؟ .

ونحتاج للاجابة عن هذا السؤال الى أن نفرق ، عند النظر في تراث العقاد النقدي ، بين هذين اللونين من النقد ، النظري والتطبيقي ، فلكل منهما عناصره الفنية المحددة ، واصوله الموروثة او الاجنبية التي نبع منها ، مما يجعل لكل منهما ، آخر الامر ، مفهوما نظريا خاصا .

وفيما يتصل باللون الاول الذي يتجه فيه العقاد اتجاها تنظيريا غالبا ، فيمكن التماسه في مصدرين : احدهما ، مقالاته التي كان ينشرها في الصحف والمجلات على أيامه ، وقد جمع اكثرها في كتبه : مطالعات في الكتب والحياة ، وساعات بين الكتب ، ومراجعات بين الآداب والفنون ، ويسألونك ... وقد تناثرت في هذه الكتابات على اختلافها وتباين بواعثها السياسية والاجتماعية والفنية آراء مختلفة في طبيعة الشعر ومقوماته الفنية والموضوعية ووظائفه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية أيضا . كما تناثرت فيها آراء اخرى عن حقيقة الصلة التي يجب أن تقوم بين الشاعر والشعر من جهة ، وبينهما وبين احداث الحياة من جهة اخرى .

ونحب ، قبل المضي في محاولة فهم هذا التراث النقدي وتجريده في قضايا عامة وتحليله ورده الى أصوله من تراث النقد العربي القديم أن نسجل بعض الملاحظات العامة عليه ، وهي ملاحظات نعتقد انه لايتيسر لنا فهمه وتفسيره فهما وتفسيرا صحيحين بدونها .

الملاحظة الأولى : ان آراء الأستاذ العقاد في هذا اللون من النقد قد نبعت من غاية بعينها، **ظلت تحكم تفكيره ، وتشكل مقاييسه النقدية ،** وتحدد مواقفه من حركة الشعر العربي على ايامه ، هي تحطيم مكانة شوقي الشعرية خاصة ، وغيره من شعراء هذه الحقبة عامة ، من امثال : حافظ وعبد المطلب والرافعي وغيرهم من الشعراء المعروفين بشعراء مرحلة الاحياء . ومغزى ذلك ان البواعث التي كانت تحرك العقاد خاصة ، وزميليه المازني وشكري عامة ، لم تكن في حقيقتها بواعث فنية خالصة، تهدف الى التجديد الادبي الحق ، والتشريع للفن الشعري على اصول نقدية جديدة فحسب ، وانما كانت محاولة غايتها تجريح شعراء هذه المرحلة ، وازاحتهم عن عرش الحركة الشعرية ليفسحوا لانفسهم مكانا مرموقا فيها ! وقد كان لهذه الحقيقة اثرها في طبيعة الآراء والأحكام التقويمية التي جاءت في «الديوان» وغيره من مصادر هذا النقد الاخرى ، فقد فرضت على هذا النقد طابعا تحكميا وعدائيا غريبا ، اخذ ينشر ظلاله على هذا الحكم او ذاك ، كما ورطت اصحابه في بعض الاحيان ، في مواقف نقدية وفنية متناقضة .

والملاحظة الثانية : ان المرحلة التي كان يعيشها الجيل الماضي ، وهي الواقعة بين اواخر القرن التاسع عشر ومنتصف القرن العشرين، كانت مرحلة ذات طابع احيائي حتمي ان صح هذا الوصف ، فقد اتجهت انظار المصلحين من الادباء والشعراء ورجال الدين فيها ، لاسباب عدة ، الى التراث الاسلامي والادبي القديم في عصور العربية الزاهية ، يأخذون منه وينسجون على منواله ، وذلك بالاضافة الى تيار الثقافة الغربية التي اخضعوا الأخذ منها لقيود صارمة كانت غايتها المحافظة على الطابع الاسلامي والعربي في مواجهة المد الاستعماري الذي اخذ يتربص باستقلال العالم العربي ويسعى الى استعماره . وكان الشعر والنقد من اكثر الفنون الادبية تأثرا بهذا الجانب «التوفيقي» من الثقافة العربية القديمة والاوروبية الحديثة ، ومن ثم فقد اختلطت في نصوصهما القيم الموروثة بالقيم الجديدة اختلاطا يخيل لمن ليست له معرفة وثيقة بالتراثين العربي القديم والأوروبي الحديث ، أنهما شيء واحد : اما عربي قديم او اوروبي حديث !

والملاحظة الثالثة : أن العقاد وزميليه ، وقد عايشوا هذه المرحلة وكانوا من عمد

الاصلاح فيها ، لم يكونوا بمعزل عن التأثر بهذا «الاتجاه التوفيقي» في الثقافة العربية الحديثة بين القديم والجديد ، تأثرا كانت له آثار بارزة في نتاجهم من الشعر والنقد . ولكن حقيقة هذا الجانب من الاحتذاء الفني والنقدي للموروث قد غابت عن كثير من الدارسين المحدثين الذين لم يروا في شعر العقاد وصاحبيه وأفكارهم النقدية سوى وجه واحد ، هو وجه الثقافة الغربية التي شكلت أذواقهم النقدية ، وطبعت آراءهم في الصناعة الشعرية بطابعها الخاص والمتميز . ولا نكاد نستثني من هؤلاء الدارسين سوى ناقد واحد هو الدكتور عبد القادر القط ، الذي فطن الى هذه الحقيقة في كتابه الرائد «الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر» فقد تتبع العناصر التقليدية القديمة ، من الصورة الى اللغة والمعنى ، التي تسربت من الشعر القديم الى شعر العقاد والمازني وشكري خاصة . ولعل ذلك يعود الى تلك الحقيقة ، وهي قدرة العقاد الخارقة على تمثل جميع ما يقرأ وهضمه وطبعه بطابعه الخاص بحيث يقطع ما بينه وبين اصوله الاولى التي استقاه منها ، مما يجعل من اية محاولة نقدية للكشف عن المنابع الاصلية لتراث العقاد الادبي والنقدي عملا صعبا تدق اسراره على كثير من الباحثين . ويظهر ان العقاد نفسه كان واعيا بهذه القدرة العقلية الجبارة التي كانت تعيد خلق الاشياء وتركيبها ، لتجعل منها شيئا جديدا خاصا به هو نفسه ، فقد عبر عن اعتداده بفرديته واعتزازه بقدرته على الخلق والابداع في مقدمة كتابه « مراجعات في الأدب والفنون » تعبيرا طريفا بقوله :

« لو ان للخواطر يوم بعث ترد فيه الى مناشئها لخلت انها ستبعث معي في جسد واحد يوم ينفخ في الصور الموعود، او لعادت معي حيث كنا في الحياة ، ولو كان لها شبه يربطها بآراء المرتئين وكتابات الكاتبين ، فانهما قد عشتها وغذوتها فلا اتخيلني قائما بغيرها ، كما لايستطيع احد ان يتخيل جسده قائما بغير اعضائه ، او يتخيل رأسه ويديه وقدميه وسائر جوارحه راجعة ، يوم القيامة ، الى جثمان غير جثمانه ... انني لا احسب تفكير الانسان الا جزءا من الحياة ونوعا من الأبوة ، فليس يسرني ان تنمى الى افكار كل من اقلتهم هذه الأرض من الأدباء والحكماء والعلماء اذا كانت غريبة عني ، بعيدة النسب من نفسي ، كما ليس يسرني ان ينزل كل من في الارض عن أبنائهم وبناتهم ، ولو كانوا ابناء سادة او ذرية ملوك » .

اما الملاحظة الاخيرة : فتتصل بموقف الدارسين المحدثين من التراث الشعري والنقدي للعقاد خاصة وصاحبيه عامة ، وهو موقف يغلب عليه الاسراف والتعميم في اطراء هذه الحركة النقدية الجديدة اطراء وتعميما يجعلان في بعض الاحيان من كتاب «الديوان» وحده وثيقة نقدية جديدة في مفهوم الشعر وتقويمه ، وبداية لمرحلة في النقد لم يعرف الادب العربي القديم والحديث مايماثلها من قبل . والذي يعنينا من امر هذه الكتابات هو ماتركه الاسراف في الثناء والمبالغة في اصدار الأحكام من أثر على حريات الدارسين اللاحقين في تقويم هذه الحركة النقدية تقويما سليما. ولعلنا واجدون في النصوص التالية التي اجتزأناها اجتزاء من تلك الدراسات الخصبة المتنوعة حول العقاد وتراثه النقدي والادبي ، مايصور هذه الظاهرة تصويرا طيبا ، ويشخص طبيعة ماوضعته في أيدي اللاحقين من الدارسين من اغلال :

● فالدكتور محمد مندور يصف دعوة العقاد وزميليه في « الديوان » الى التجديد الشعري والنقدي بقوله :

« وأبرز ما ظهرت فيه ملكة الاستاذ عباس محمود العقاد النقدية منذ مطلع حياته ، الدعوة الى التجديد في الشعر الغنائي الذي يتكون منه تراثنا الشعري التقليدي ، وهي دعوة كان الاستاذ عباس محمود العقاد وصاحباه شكري والمازني قد تاثروا فيها بلا ريب بتحصيلتهم من الشعر الغربي وبخاصة الانجليزي منه، وباتجاهات الثقافة والنقد عند الغربيين ... وان يكن من العدل ان نقر للاستاذ عباس محمود العقاد بنوع خاص بقدرته الفائقة على تمثيل جميع مايقرا وهضمه، حتى يستحيل الى جزء من ذاته ومن العناصر المكونة لشخصيته الثقافية والأدبية ، حتى ليصعب أن نرجع هذا الراي او ذاك من آرائه الى هذا الاديب او المفكر الغربي او ذاك . فالعقاد من القوة بحيث يطبع جميع آرائه بطابعه الخاص وكانها منبعثة من ذاته تلقائيا ... » .

● ويقابل الدكتور شوقي ضيف في كتابه « مع العقاد » بين مدرسة الاحياء ومدرسة «الديوان» مقابلة غايتها جلاء دور العقاد الناقد في النهوض بحركة نقد الشعر وتطويره ، فيقول :

« لا نكاد نصل الى أوائل العقد الثاني من القرن العشرين حتى ينهض في شعرنا جيل جديد يفهم الشعر ووظيفته وغايته فهما يغاير فهم مدرسة الاحياء والبعث التي انضوى أصحابها تحت لواء البارودي من امثال شوقي وحافظ، وهي مدرسة ردت على الشعر العربي ديباجته المشرقة وحررته من اثقال القيود اللفظية البديعية وغير البديعية

كما حررته من الابتذال والاسفاف ، ووجهته الى التعبير عن مشاعرنا السياسية الوطنية وجوانب حياتنا الاجتماعية وعواطفنا الدينية والعربية ، وعنى شوقى خاصة بأمجادنا الفرعونية ، غير انه هو ورفاقه لم ينقلوا الشعر نقلة واسعة ، فقد ظلوا متمسكين بأصوله التقليدية في الصياغة ، وظلوا يمدحون الخديوى عباس بينما الشعب من ورائهم يكره الخديوى كرها متاصلا في نفسه له ولأسرته التي ظلمت مصر وطالما عبثت بحقوقها . بذلك اضطرب المثل الأعلى للشعر في نفوس اصحاب هذه المدرسة ولم تستطع ان ترد للشاعر حريته الصحيحة ، بل قيدتها بما في أمله كان رياء كله ونفاقا ، وأيضا فانها قيدتها بمقاصد الشعر القديم واغراضه ، غير صادرة عن عواطف صادقة الا قليلا » .

ثم يستطرد الدكتور شوقي فيوضح دور العقاد وزميليه ، اصحاب مدرسة الديوان ، في التطور بالشعر ، فيقول :

« ولم تلبث ايدى العقاد والمازنى وشكرى ان تعاقدت على مناهضة هذه المدرسة متجهة بالشعر وجهة جديدة على اضواء ماقرأت في الآداب الغربية . وكانت قد توغلت في قراءة هذه الآداب على اختلاف شعوبها وادبائها ونقادها ، حتى استوت لها صورة من الشعر تخالف في خطوطها وظلالها صورة شعر مدرسة الاحياء والبعث أشد المخالفة ، صورة تقوم على أن الشاعر ينبغى ان يعبر في شعره عن روح امته وعن نوازع نفسه ودوافعها الانسانية ، وعن الطبيعة وحقائقها الكونية ، نافضا عنه صور الملق والرياء . وهو في تعبيره عن روح الامة لايقف عند الظواهر والأسماء والتواريخ والأحداث ، بل ينفذ الى ضميرها الداخلى ، شاعرا بقومه في جميع ما ينظم من موضوعات ، حتى في مظاهر الطبيعة وعواطفه الانسانية العامة . وهى صورة لابد ان تعود للشاعر فيها حريته ، فلايتقيد بالصياغة القديمة ولا بنقوشها الزخرفية ، انما يتقيد باداء المعانى في عباراتها الصحيحة التى تستوفيها ، وأيضا لايتقيد بقيود القوافى الثقيلة المعروفة في القصيدة الموروثة ، بل لاباس احيانا من المغايرة بين القوافى ، بل لامانع من أن ينظم من الشعر المرسل اذا وجد ذلك اكثر وفاء بمقصده » .

وقد كثرت مثل هذه الاحكام كثرة لافتة في اقوال الدارسين الآخرين خاصة من تلاميذ العقاد ومريديه الذين تحولت على أيديهم الاحكام النقدية الخالصة الى عصبية نقدية ، اقامت بينهم وبين فهم آراء العقاد وتقويمها سدا منيعا لا يستطيعون تجاوزه . ولعله من خير الأمثلة الدالة على ذلك ، ما يقوله الدكتور عبد الحي دياب في دراسته الضخمة « عباس العقاد ناقدا » :

« وفي هذا الجو الخانق لفردية الشاعر وحريته ونسيانه ذاته ومشاعره ووجداناته ، برز هؤلاء الشعراء الثلاثة من الشبان ، لانهم ضاقوا ذرعا بالحياة الادبية والفكرية في مصر ، فاتجهت انظارهم صوب التراث العالمى من فكر وحضارة وادب يعبون منها بنهم شديد ، لترتوى نفوسهم الظمأى من ذلك التراث، وفي الوقت نفسه قاموا بدراسة التيارات الفكريه والادبية المعاصرة في العالم ، وخرج هؤلاء الشبان الثلاثة من ذلك كله بثورة عاتية ولوعة مضنية في نفوسهم حين قارنوا بين تلك التيارات في العالم وبين الحالة الادبية في مصر ، فهالهم الامر بادىء ذى بدء لان مصر كانت متخلفة عن الركب الحضارى والفكرى والادبى والعالمى ، واشتدت تلك الثورة عتوا ، وهذه اللوعة اضناء ، حينما وجدوا ان منابر الادب في مصر يتبواها شعراء مقلدون ..... ومن هذا الصراع الناشب بين طموح هذا النفر من الشعراء واحلامهم وبين واقعهم المرير الذى يعيشونه فى ذلك الوقت ، وهم من الطبقة الكادحة ، اندفعوا يحطمون بمعاولهم كل عقبة كأداء تصادفهم ، وانكروا أصنام الادب وعمامهم، وطلبوا عملا أصلح منه وأوفى ، وأحدثوا في الحياة الادبية دويا هائلا في جراة منقطعة النظير ، ويحمل هذا الدوى في طياته تيارا جديدا في مطلع هذا القرن العشرين » !

ويمضى الباحث في وصف هذا الدوى الذى احدثته هذه الحركة النقدية حتى ينتهى الى عمل اصحابها الاكبر ، «الديوان» الذى اودعوه اسرار نظريتهم النقدية الجديدة ، فيقول :

« ويتضح مما تقدم انهم لم يدخروا وسعا في سبيل ارساء اتجاههم الجديد الذى اتضحت معالمه فيما بعد في «مدرسة الديوان» ، وانهم قد استخدموا من الاساليب انظمها ، وذلك ليصدم الشعراء الذين جمدوا على التقليد لا يريمون ولايبغون عنه حولا . ومن هنا لم يكن في وسع هؤلاء الا أن يستخدموا مع المقلدين العنف في الاسلوب مشوبا بالسخرية والتهكم ، وذلك لأنهم كانوا في حالة من اليأس ونقطة التحول الفكرى الذى ادى الى محنة العقل والسريرة ، وذلك قبيل الحرب العالمية الثانية ...

وفي تصورنا ان موقف هذه المدرسة من القدماء واختلافهم فيما بينهم من حيث

الطبائع والامزجة ونظرتهم الى الحياة ، يذكرنا هذا الموقف بموقف شعراء البحيرة في الأدب الانجليزي ، وموقفهم ممن سبقهم او عاصرهم من الشعراء أو النقاد – وتمثل هذه المدرسة في كولريدج ووليام هازلت وروبرت براونتج – وموقفهم ممن سبقهم او عاصرهم من الشعراء والنقاد ... » .

وقد بلغت هذه العصبية لشخص العقاد وثقافته ونقده مداها في مقدمة طويلة كتبها أحد مريديه ، هو الأستاذ خليفة التونسي ، لكتابه «فصول من نقد العقاد» – وهو كتاب تتركز قيمته العلمية في انه يجمع بين دفتيه نماذج متنوعة ، قد رتبت ترتيبا جيدا من كتابات العقاد النقدية ، خاصة من مقالاته التي كان ينشرها في الصحف والمجلات الادبية على ايامه، والتي لم يتيسر جمع اكثرها بعد في كتاب . ونقف ، هنا ، عند نقول مختصرة من هذه المقدمة ، او المدحة ، لنرى الى اى مدى يمكن أن يحول الحب والاعجاب بين الكاتب وبين مراجعة آراء من يدرسه أو يؤرخ له من الادباء الكبار .

وهو لون من العصبية الهوجاء التي شاعت في البيئات الادبية القديمة والحديثة ، وكانت منبعا لكثير من الاحكام النقدية الجائرة على نحو مانرى في موقف القدامى من شعر ابى نواس وابى تمام والبحترى والمتنبى ! وموقف اصحاب الديوان من شعر شوقى وحافظ وعبد المطلب وشكرى وادب طه حسين والرافعى والمنفلوطى ... ونختار من هذه النصوص الكثيرة بعضا مما يعكس انبهار الاستاذ خليفة التونسى بشخصية العقاد وعبقريته الادبية ، وهو انبهار كما قلنا كانت له آثاره السلبية على عقم آرائه في عبقرية العقاد ومقاييسه النقدية :

١ – فهو يصف قوة شخصيته وعظمة عقله بقوله :

« ان العقاد لايقدم الينا من الافكار ما تعارف عليه الناس افرادا وجماعات ولو كان حقا ، ولا ما يصدقه فكر من مقررات غيره لما قام عليه عنده من صادع البراهين المنطقية ووكدته الملاحظات والتجارب العلمية . ولايقدم الينا الفكرة من مبتكراته وليدة يومها ولو أيدها الف برهان منطقى والف ملاحظة وتجربة علمية . انما تنبت الفكرة في قريحته بذرة ، ثم تنشب جذورها فيها كالجنين في مستقره ، ثم تتصل أيامها بايامه ، وتمتد سيرة حياتها مع سيرة حياته ، وهى خلال ذلك تتغذى بكل ما يتدفق من وجدانه من احساسات وافكار وعواطف واخيلة ، وكل مايعتلج فيه من هموم واشجان ... ولاتزال تنمو وتكبر وتنتقل من طور الى طور ، معانية كل مايعانيه من مواجد .. ثم تاتي المناسبة عن اى طريق فما هي الا اشارة يسيرة بعد مراجعة عاجلة قصيرة حتى يتم ميلاد الفكرة في صورتها الاخيرة » .

– « ... ان هذا العقاد او هؤلاء العقاد مزاج من الشاعر والفيلسوف والرياضى والعالم والروائى ، ولكن شاعرية العقاد هي سلطان هذه الجماعة ، ورئيس هذا البرلمان من الكفايات التي يهيمن على أمرها ويمدها جميعا بنشاطه، وان كان يعول عليها كما تعول عليه دون عدوان ، فلكل منها حظها في كل عمل بالقدر اللازم . وقريحته عالية شاملة لاتقبل التخصص ...... فهو يختار من الموضوعات مايتحاشاه غيره ، وقد يختار موضوعا اختاره غيره قبله أو بعده ، فتراه يقتحم امنع جوانبه التي لايغرى غيره بنفسه فيجترىء على اقتحامها . وهو يذلل صعوبات هذه الجوانب المنيعة بأيسر جهد كما يذلل الجوانب المفتوحة ، ولذلك تجد في كتاباته من هذا وذاك مالاتجد في كتابات أحد غيره من شيوخ أدبائنا وناشئتهم . فمن امثلة تفرده بموضوعاته تفرقته في شبابه بين الجمال والجلال كما نرى في هذه المختارات ، واحاديثه عن الفنون واهلها كالتصوير والتمثيل والرقص والموسيقى والغناء ، والحملة الموفقة على شوقى في وقت كمت فيه الافواه الا عن الثناء عليه ...» .

٢ – ويتعصب لمكانته في عالم النقد الحديث بقوله :

– « فقد كتب العقاد ابو النقد الحديث الوف الصفحات في النقد بعامة والأدبى منه بخاصة ، ولكنه ، كدأب معظم المعلمين الكبار من اصحاب الرسالات العظمى ، اعتمد اكثر مايعتمد على ضرب الامثال لبيان منهجه وتقدير أصوله خلالها ... ان العقاد هو اول نقادنا المحدثين وأجهرهم صوتا وأوضحهم سبيلا وابعدهم أثرا وأوسعهم ثقافة واحياهم شعورا ، واعمقهم فكرا وابسطهم تعبيرا، وهووحده الذى يعد صاحب منهج في الادب والنقد والفلسفة فيما وراء الطبيعة والمعرفة والقيم ومنها الاستتيقا Aesthetics ، وقد نادى بدعوته قبل ادبائنا بسنوات ، ثم تبعوه ولكنهم لم يبلغوا مابلغ في الادب والنقد والفلسفة والشعر ...» .

وعلى هذا النحو تجرى سائر الدراسات الأخرى التي عرضت لتراث العقاد الأدبى ، متخذة من ترديد بعض المسلمات الشائعة اساسا لتحليل اعماله واصدار الاحكام التقويمية عليها – وهى مسلمات نستطيع تلخيصها في مبدأين هما الأصالة والجدة .

وهذا كله ، مكانة العقاد الأدبية ، وتنوع ثقافته ، وقدرته على تمثل مايقرا وهضمه ، واجماع الدارسين على أطراء ادبه ، وتعصب تلاميذه ومريديه لاصالة أفكاره وجدتها ، قد

حالت دون مراجعة أفكاره مراجعة علمية صحيحة ، وجعلت من أية محاولة لردها الى أصولها التى اخذت منها مغامرة خطرة ، ذلك ان الفكر الادبى الحديث فى العالم العربى لم يبرا بعد من داءين يلحان عليه منذ زمن طويل مضى، هما العصبية وتعميم الاحكام ، وهما داءان قد جعلا من النقد تقريظا ومديحا حينا ، وتهجما وتجريحا حينا آخر ، اكثر منه وسيلة لتفسير الاعمال الفنية وهداية المتلقين الى فهم أسرارها الجمالية . ولكنا على الرغم من ذلك كله سندخل الى عالم عباس محمود العقاد النقدى ، فى محاولة علمية صادقة لمراجعة آرائه فى نقد الشعر وردها الى اصولها من النقد العربى القديم والاوروبى الحديث .

(٢)

وعلى الرغم من أن الأستاذ العقاد قد خلف تراثا نقديا ضخما ، فانه لم يبسط فيه نظرية فى نقد الشعر بسطا علميا محددا ، وانما عرض لقضايا هذا الفن عرضا عاما ، ان شخص شيئا فانما يشخص ثقافة واسعة ، وعقلا جامعا لايكاد يقع على فكرة هنا او راى هناك حتى يجيء به وينظمه فى سلسلته الذهبية التى طالت وثقلت . وبذلك استحالت كتاباته الى متحف للآراء والافكار والقضايا النقدية التى تنوعت اصولها وتخالفت فلسفاتها . ومن ثم فان قارىء هذا التراث النقدى قد يعجب بمقدرة العقاد على الجمع والاستيعاب والتنويع ، او قل قد تروعه هذه القضايا والآراء ، ولكن فى ذاتها بوصفها افكارا مستقلة من تراث العقاد النقدى لا عناصر متكاملة فى نظرية محددة . فاذا حاول ان يلم شتاتها ، ويوفق بين قضاياها فى «كل نقدى» واحد ، ان يصح هذا الوصف ، يؤلف نظرية متكاملة ذات فلسفة فنية محددة ، وجد نفسه عاجزا عن التوفيق بين هذا السيل من الآراء والفلسفات التى تنتمى الى مدارس متخالفة . ومالنا نبعد وفى كلام العقاد نفسه وكلام مريديه مايؤيد ذلك ويؤكده ، فهو يقول فى كتابه : «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» واصفا سعة اطلاعه ومدلا بتنوع ثقافته :

« الجيل الناشيء بعد شوقى كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين ماسبقها فى تاريخ الادب العربى الحديث ، فهى مدرسة أوغلت فى القراءة الانجليزية ، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى ، كما كان يغلب على ادباء الشرق الناشئين فى اواخر القرن الغابر . وهى على ايغالها فى قراءة الادباء والشعراء الانجليز لم تنس الالمان والطليان والروس والاسبان واليونان واللاتين الاقدمين ، ولعلها استفادت من النقد الانجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الاخرى، ولا اخطىء اذا قلت ان هازلت هو امام هذه المدرسة كلها فى النقد ، لانه هو الذى هداها الى معانى الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد .. وهذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للادب الانجليزى ولكنها مستفيدة منه مهتدية على ضيائه ... ولقد كانت المدرسة الغالبة على الفكر الانجليزى الامريكى بين اواخر القرن الثامن عشر واوائل القرن التاسع عشر هى المدرسة التى كانت معروفة عندهم بمدرسة النبوءة والمجاز، او هى التى تتالق بين نجومها اسماء كارليل ، وجون ستيوارت ميل ، وشيللى وبايرون ، ووردز ورث ، ثم خلفتها مدرسة قريبة منها تجمع بين الواقعية والمجازية ، وهى مدرسة براونتج وتنيسون وامرسون ، ولونجفلو ، وبو ، ووتيمان ، وهاردى ، وغيرهم ممن هم دونهم فى الدرجة والشهرة ، ولقد سرى من رشح هؤلاء الشيء الكثير الى الشعراء المصريين الذين نشأوا بعد شوقى وزملائه، ولكنه كان سريان التشابه فى المزاج واتجاه العصر كله ، ولم يكن تشابه التقليد والغناء ، أو هو سريان جاء من تشابه فى فهم رسالة الشعر والأدب لا من تشابه فيما عدا ذلك من تفصيل .... وخليل مطران من جيل احمد شوقى وحافظ ابراهيم .. وهو علم وحده فى جيله ولكن لم يؤثر بعبارته أو بروحه فيمن اتى بعده من المصريين ، لان هؤلاء كانوا يطلعون على الادب العربى القديم من مصدره ويطلعون على الأدب الأوروبى من مصادره الكثيرة ولاسيما الانجليزية ، فهم اولى أن يستفيدوا اللغة من الجاهليين والمخضرمين والعباسيين . وليس للاستاذ مطران مكان الوساطة فى الامرين ، ولاسيما عند من يقرأون الانجليزية ولا يرجعون فى النقد الى موازين الادب الفرنسى ، أو الى الاقتداء بموسيه ولامرتين وغيرهم من أمراء البلاغة فى ابان نشأت مطران ... ولابد أن يلاحظ أن شعراء مصر المجددين بعد جيل شوقى وحافظ ومطران كانوا جميعا من دارسي الانجليزية أو دارسى الآداب الاوروبية من طريق اللغة الانجليزية . ولعل الاثر الذى احدثته فى الثقافة العصرية هو الذى جنح بالاستاذ مطران الى ترجمة شكسبير والعناية به اكثر من عنايته بكبار الشعراء الفرنسيين، فهو كصاحبه شوقى قد تاثر بثقافة الجيل الناشيء بعدهما فى مصر ولم يؤثرا فيه » !

وقد اغرت هذه الاعترافات بما فيها من اسراف وتكثر واحدا من مريدى العقاد ، هو

الدكتور عبد الحي دياب ، بتتبع آراء العقاد النقدية وردها الى اصول غربية مختلفة ، فلسفية ونقدية ، لا في اللغة الانجليزية وحدها، بل في اللغة الفرنسية التي رأينا العقاد ينكر أخذه عن أدبها ، فلم يكد يترك للعقاد رأيا او فكرة نقدية الا تعقبها في هذا الادب او ذاك ، حتى بدا نقد العقاد كثوب مهلهل كثير الرقاع. وهو يظن انه بذلك يطري العقاد ويعلي من قدره ، حين يبرهن على معرفته الواسعة بالثقافات الاوروبية الحديثة . ونستطيع ان نجد في هذه الفقرات القليلة مايؤكد هذا الاتجاه الغالب في كتاب «العقاد ناقدا» .

● « وفي تصورنا أن فهم العقاد للحق والفن يذكرنا برأي « وردزورث » حين ذهب الى ان الشعر أعمق الوان الكتابة فلسفة ، وأنه ينشد الحق . ولايعني وردزورث بالحق ذلك الحق الذي يرتبط بفرد من الناس او بمكان من الارض ، ولكنه يقصد الحق العام ذا الاثر الفعال ، (فهو) يقول : نعم، لست اعني بالحق الذي يعتمد صدقه على برهان خارجي عنه ، بل اقصد الحق الذي تسكبه العاطفة في القلب حيا نابضا » .

● ... يلح العقاد على فكرة تتمثل في ان تستمد العاطفة وقودها من داخل النفس لكي تكون صادقة ، وان الشاعر حين تكون عاطفته جياشة فانه ليعرض عن المحسنات في قصائده لانه يستغني عنها بعاطفته التي تمور في داخل نفسه فينفث هذا الموران في شعره .

وفي تصورنا ان العقاد يلتقي مع الناقد الانجليزي « وليام هازلت » في اعتماد الشعر على العاطفة ، اذ ذهب «هازلت» الى أن الشعر هو لغة الخيال والعواطف لأنه يتصل بكل شيء لذة والما في الانسان ...».

● « وفي تصورنا أن هذا المنهج في دراسة الشخصيات قد نظر فيه العقاد الى منهج « بلوتارك » في دراسة العظماء ، ذلك ان بلوتارك ذهب في مقدمة دراسة الاسكندر الى « أنه ليس من غرضه أن يكتب حياة الاسكندر او القيصر الذي قهر « بومبي » ولابد أن يكون واضحا لدى القراء ان غرضه ليس هو كتابة التاريخ بل الحيوان ....» .

● « والعقاد في تعريفه هذا للادب يلتقي مع « شيللي » وغيره من الشعراء النقاد في نظرته للعقيدة الشعرية ، وهي احد اجناس الادب ...» .

● « وبهذا الفهم لمهمة الناقد ازاء شخصية الشاعر نرى العقاد يطبق منهج سانت بوف (١٨٠٤ ـ ١٨٦٩)، ذلك لأنه كان يبحث في الانتاج الادبي لا من حيث دلالته على المجتمع فحسب ، ولكن من حيث دلالته على مؤلفه ... » .

(٣)

وهذه كما قلنا امثلة قليلة من كثير يواجهنا في صفحات الكتاب المختلفة ، ولم نسق هذا الحديث عن ثقافة العقاد الغربية لاننا ننكرها او نتشكك فيها ، وانما سقناه لغاية بعينها هي التدليل على هذه الحقيقة ، وهي ان العقاد وتلاميذه ودارسيه قد اغفلوا الاشارة الى اصول ثقافته من النقد العربي القديم اغفالا مثيرا ، يحمل كما قلنا من قبل ، من ليست له معرفة وثيقة بنصوص النقد القديم علي تبرئة العقاد من الاخذ منها . ولايعنينا ، الآن على الاقل ، ان نقف عند هذا الاسراف وتلك المبالغة في وصف العقاد لثقافته ، أو نحاسب خليفة التونسي وعبد الحي دياب على تعصبهما وسذاجة موقفهما من تراث العقاد النقدي ، على طريقة بعض القدامى الذين كانوا يجهدون انفسهم في رفع مظنة السرقة والاغارة عمن يتعصبون لهم من الشعراء ، ولكن يعنينا ، للفصل في هذه القضية على نحو يرضي ويريح ، أن نستخلص في دقة تلك المبادىء والقضايا النقدية العامة التي كثر حديث العقاد عنها في مقالاته ومقدمات دواوينه ، وهي حصيلة هذا اللون من النقد الذي قلنا ان العقاد كان يتجه فيه الى «التنظير» اكثر من اتجاهه الى التحليل والتعليل .

والناظر في تراث العقاد النقدي يلاحظ أنه يدور على اختلاف قضاياه وتنوع أفكاره ، حول أصلين هما : العاطفة والصدق . ومن هذين الاصلين نبعت ، أو قل تشكلت ، نظرة العقاد النقدية الى الفن الشعري وقضاياه الفنية والموضوعية ، ووظيفته في الحياة ، وصلته بمنشئه ، وتأثره بظروف البيئة العامة والخاصة من حوله .

(أ) العاطفة :

وقد عبر العقاد عن تلك الطبيعة الوجدانية للشعر تعبيرا طريفا في هذه الابيات :

الشعر من نفس الرحمن مقتبس
والشاعر الفذ بين الناس رحمن !
والشعر ألسنة تفضي الحياة بها
الى الحياة ، بما يطويه كتمان
لولا القريض لكانت وهي فاتنة
خرساء ليس لها بالقول تبيان

مادام في الكون ركن للحياة يرى
ففى صحائفه للشعر ديوان !

« فالشعر ، فيما يقول العقاد ، نفثة من نفثات الروح الالهية ، نفثة تفتح للشاعر مغاليق النفس الانسانية ، كى يحولها الى أناشيد فياضة بالأحاسيس والمشاعر ، أناشيد يتلقاها عنه الناس وكأنما فصلت من نفوسهم ، أو قل كأنما الحياة تخاطب الحياة ، أو ـ بعبارة أدق ـ كأنما نطق الشاعر لا عن نفس واحدة ، وانما عن جميع النفوس ٠٠٠٠ » ٠

ولقد كان لغلبة هذا الجانب من العاطفة على شعر المازنى وشكرى اثره فى حماسة العقاد له وتبنى الدعوة اليه وتفسيره فى كتاباته ٠ ويتضح ذلك من مقدمتين احداهما لديوان شكرى والاخرى لديوان المازنى ، تعدان وثيقتين نقديتين عن اتجاهه ومقاييسه ، فقد حرص فيهما على ابراز تلك الصورة التى كانت قد استقرت فى نفوس هؤلاء الشعراء الثلاثة عن الشعر الوجدانى وتفسير اثره النفسى والمعنوى ٠

ويستهل العقاد تقديمه لديوان شكرى بقوله: **« ليس الشعر لغوا تهذى به القرائح فتتلقاه العقول فى ساع كلا لها وفتورها ٠٠٠ انما الشعر حقيقة الحقائق ولب اللباب ، والجوهر الصميم لكل ماله ظاهر فى متناول الحواس والعقول ، وهو ترجمان النفس والناقل والامين» ٠ ثم ينتقل الى وصف الطبيعة الوجدانية الغالبة على شعره فيقول : «اليوم يتلقى قراء العربية هذا الجزء الثانى من ديوان شكرى فيتلقون صفحات جمعت من الشعر افانين ، ويرون فى هذه الصفحات نظرة المتدبر ، وسجدة العابد، ولمحة العاشق ، وزفرة المتوجع ، وصيحة الغاضب ، ودمعة الحزين ، وابتسامة الساخر، وبشاشة الرضا ، وعبوسه السخط ، وفتور اليأس ، وحرارة الرجاء ، ويرون فيها الى جانب ذلك من روح الرجولة مايكظم تلك الاهواء ويكفكف من غلوائها ، فلاتنطلق الا بما ينبغى من التحمل والثبات ٠ ان شعر شكرى لاينحدر انحدار السيل فى شدة وصخب وانصباب ، ولكنه ينبسط انبساط البحر فى عمق وسعة وسكون »** ٠

وقد تكرر الحاح العقاد على الصلة الوثيقة بين الشعر والوجدان ، فى مقدمات دواوينه ومقالاته المجموعة فى كتابيه « مراجعات فى الآداب والفنون » و « مطالعات فى الكتب والحياة » وفى غيرهما من كتبه الاخرى ٠٠٠٠ ـ فهو مثلا يعلق على ابيات اسماعيل صبرى فى الغزل والتشبيب التى يقول فيها :

يا لواء الحسن احزاب الهوى
ايقظوا الفتنة فى ظل اللواء

فرقتهم فى الهوى ثاراتهم
فاجمعى الامر وصونى الابرياء

ان هذا الحسن كالماء الذى
فيه للانفس رى وشفاء

لاتذودى بعضنا عن ورده
دون بعض واعدلى بين الظماء!

بقوله : « فهنا » ذوق وكياسة ، وليس هنا عشق وحرارة ٠ ولن تذكرنا هذه الابيات بعاشق يهوى معشوقا يقف عليه نفسه ويطلب اليه أن يقف نفسه عليه ، وانما تذكرنا بنديم قاهرى فى سهرة من سهرات الطرب ، يلتف مع صحبه بغانية أو مغنية يتلطف فى الزلفى اليها والثناء عليها ، ولايشعر من وراء ذلك بلوعة ولا غيرة من المنافسين ، قناعة منه بالراحة بين الاحزاب «والعدل بين الظماء» ٠

ويتابع العقاد فى كتابه «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» نقد نماذج أخرى من غزل اسماعيل صبرى لينتهى الى هذا الحكم العام الذى يرفض فيه مايسميه بـ «ادب الذوق» الذى يفتقر الى العواطف ويقوم على التلطف العام فيقول :

« ولقد اخذنا على هذا الذوق ما أخذنا مرات بعد مرات ، وقلنا انه لايصلح مسبارا للفن الصحيح لأنه لايصلح مسبارا للحياة الصحيحة ، وأن « التلطف العام» شىء ظريف فى لحظة من اللحظات أو حالة من الحالات ، ولكنه ليس هو الحياة فى أعماقها ولا هو الشعور فى مثله الاعلى ، فليس التعبير عنه اذن هو كل مانطلبه من الشاعر ، ولا الرجوع اليه هو كل مايدركه الناقد ٠ وهذه حقيقة سهلة ناصعة السهولة يحجبها الاعياء النفسى وحده عمن ضعفت نفوسهم وكلت طبائعهم وحسبوا أنهم مثل الذوق والشاعرية لانهم يجهلون مايجهلون ، ولايحسون الا مايحسون ٠ ولو علموا انهم مبتلون بالعى ، مصابون بالكلال ، لما شمخوا حين ينبغى ان يطرقوا ، ولانقدوا حين ينبغى ان يلتمسوا المعرفة وينهضوا الى السؤال » ٠

ولا يختلف هذا الكلام فى شىء عما كان ينادى به «شكرى» من قبل ومن بعد ، ويحققه فى اشعاره التى لانشك فى اثرها العظيم فى مقاييس العقاد والمازنى النقدية ، فهو يقول واصفا وظيفة الشاعر الفنية والعملية بأن الشاعر ليس هو الذى « يملأ أذهان قومه بالمعانى والآراء الجليلة ، وانما الشاعر (هو) الذى يملأ قلوبهم بالرغائب الجديدة ، والذى يقوى عواطفهم ، لأن العواطف هى القوة المحركة فى الحياة ٠٠٠٠»

ويقول محددا اصول الشعر فى ثلاثة عناصر هى : العاطفة والخيال والذوق ، ان من كان شعره ضئيل الخيال اتى

شعره ضئيل الشأن ، ومن كان ضعيف العواطف اتى شعره ميتا لا حياة فيه ، فان حياة الشعر في الابانة عن حركات تلك العواطف ، وقوته مستخرجة من قوتها ، وجلاله من جلالها ، ومن كان شعره سقيم الذوق ، أتى شعره كالجنين ناقص الخلقة .

وقد بلغت حماسة «شكرى» لهذا الجانب الوجداني في الشعر حدا جعله يطلب ، في لغة تعليمية مباشرة ، من الشاعر أن « يتعرض لما يهيج فيه العواطف والمعاني الشعرية ، وان يعيش عيشة شعرية موسيقية بقدر استطاعته ، وينبغي ان يعود نفسه على البحث في كل عاطفة من عواطف قلبه ، وكل دافع من دوافع نفسه ؛ لأن قلب الشاعر مرآة الكون ، فيه يبصر كل عاطفة جليلة شريفة فاضلة ، أو قبيحة مرذولة وضيعة» .... وقد لخص شكرى جوهر هذا الاتجاه الوجداني في بيت من الشعر جعله عنوان ديوانه الاول الذي اصدره في سنة ١٩٠٩ ، وهو :

الا يا طائر الفردو
س ان الشعر وجدان

والمهم ان ايمان الشاعر بهذا المذهب الوجداني وصدوره عنه في قصائده قد ترك بصماته واضحة على اتجاه العقاد النقدي كما قلنا . كما دعاه الى رفض فكرة الاغراض الشعرية والتسوية بينها ، واعتبارها وسائل موضوعية مختلفة للتعبير عن عواطف الشاعر ، فيقول العقاد :

« ليس شعر العاطفة بابا جديدا من ابواب الشعر كما ظن بعضهم فانه يشمل كل ابواب الشعر . وبعض الناس يقسم الشعر الى ابواب منفردة فيقول باب الحكم وباب الغزل وباب الوصف ... الخ ولكن النفس اذا فاضت بالشعر اخرجت ماتكنه من الصفات والعواطف المختلفة في القصيدة الواحدة ، فان منزلة اقسام الشعر في النفس كمنزلة المعاني في العقل، فليس لكل معنى منها حجرة من العقل منفردة ، بل انها تتزاوج وتتوالد منه ، فلا رأى لمن يريد ان يجعل كل عاطفة من عواطف النفس في قفص وحدها .... وهناك فئة تريد من الشاعر ان يكون أكثر شعره تكلفا للحكمة فياتي بامثال من بطون الكتب وافواه العامة نصفها حق ونصفها باطل ، ثم يصوغها شعرا من غير أن يكون قد احس لدعها في ذهنه ، ولاشعر بقيمتها .. وانما حكمة الشاعر تبدو في كل قسم من اقسام شعره سواء في فن الغزل أو الوصف او الرثاء » .

والعاطفة ، من المبادىء النقدية التى انشغل بها النقاد القدامى وان لم يفردوا لها بحوثا مستقلة . ولعل لابن قتيبة من أوائل هؤلاء النقاد الذين وثقوا من الصلة بين الشعر والعاطفة ، ولدينا نصان يشرحان اتجاهه ، يفسر في الأول عملية الابداع الفني تفسيرا عاطفيا بقوله :

● **« .... وللشعر دواع تحث البطيء وتبعث المتكلف ، منها الطمع ومنها الشوق ، ومنها الشراب ومنها الطرب ومنها الغضب . وقيل للحطيئة اى الناس اشعر ، فاخرج لسانا دقيقا كانه لسان حية فقال : هذا اذا طمع .... وهذا عندى قصة الكميت في مدحه بني امية وآل أبي طالب ، فانه كان يتشيع وينحرف عن بني امية بالرأى والهوى ، وشعره في بني امية اجودمنه في الطالبيين، ولا ارى علة ذلك الا قوة اسباب الطمع وايثار النفس لعاجل الدنيا على آجل الآخرة ... » .**

● **ويفسر في الثاني هذه التركيبة الغريبة من الاغراض في القصيدة القديمة تفسيرا يعتمد فيه على «العاطفة» اعتمادا واضحا ، فيقول «سمعت اهل الادب يذكرون ان مقصد القصيد انما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار ، فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها ، اذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ماعليه نازلة المدر ، لانتقالهم من ماء الى ماء ، وانتجاعهم الكلا وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان ، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد والم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب ويصرف اليه الوجوه، وليستدعي اصغاء الاسماع ، لان التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب ، لما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل والف النساء ، فليس يكاد احد يخلو من ان يكون متعلقا منه بسبب ، وضاربا فيه بسهم حلال او حرام . فاذا استوثق من الاصغاء اليه والاستماع له عقب بايجاب الحقوق ، وحل في شعره وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحر الهجرة وانضاء الراحلة والبعير ، فاذا علم انه أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التاميل وقرر عنده ماناله من المكاره في المسير ، بدا في المديح فبعثه على المكافاة ، وهزه للسماح وفضله على الاشباه وصغر في قدره الجزيل » .**

ولايشك القارىء لتراث العقاد النقدى خاصة ، وزميليه عامة ، في ان هذين النصين على الرغم من النزعة التقريرية والنظامية الغالبة عليهما ، قد انحلا في نقد العقاد وشكرى والمازني ، ليؤلفا بعض هذه المبادىء التي تربط بين الشعر والعاطفة (الوجدان) أو تفسر عملية

الابداع الشعرى ، والوحدة العضوية ، والصدق الفنى والموضوعى .

ولم يحتذ العقاد ، فيما نعتقد ، آراء ابن قتيبة وحده ، وانما كان يحتذى آراء غيره من النقاد القدامى من امثال قدامة بن جعفر وابن رشيق وحازم القرطاجنى وغيرهم ممن تغلب النزعة المنطقية التقريرية على مناهجهم النقدية، وتتشابه آراؤهم وافكارهم مع آرائه وافكاره تشابها لايدع مجالا للشك فى حقيقة هذا الاحتذاء على نحو ماسوف نرى .

ونعتقد ان الحاح العقاد على « العاطفة » واعتبارها اصلا من اصول الفن الشعرى ، يعود فى الحقيقة الى تأثره باعتقاد قد أخذ ، منذ فترة طويلة مضت ، يسيطر على عقول النقاد القدامى ويوجه احكامهم على الشعر العربى القديم . هو أن هذا الشعر يفتقر الى عنصرى العاطفة والصدق الفنى بسبب استمرار سيطرة عدد من الاغراض التقليدية على بناء القصيدة القديمة من جهة ، وانحراف الشعراء بفنهم الى التكسب الخالص واحتذاء معانى السابقين وصورهم واساليبهم من جهة اخرى .

ويحتاج هذا الاعتقاد الى تصحيح ، ذلك انه قد تأسس على فهم ضيق لمعنى «العاطفة» فى الشعر ، ولوظيفة المديح الفنية والعملية — فالعقاد وكثير غيره من النقاد المحدثين ، يرون «العاطفة» فى تعبير الشاعر عن تجاربه الشخصية وحدها ، مع أن الشاعر يستطيع ان يكون ذاتيا ووجدانيا حين يعبر عن تجارب الآخرين وعواطفهم ؛ ويصور مظاهر الحياة من حوله تصويرا راعيا بمشكلات عصره الانسانية والاجتماعيه . وقد كان لغلبة النظام القبلى على طابع الحياة السياسية فى العصر الجاهلى اثره فى «ارتباط الشعر الجاهلى بالتعبير عن نشاط القبائل فى حياتها المفردة وفى علاقة بعضها ببعض ، سلما وحربا ، وتحالفا وصراعا ، فى سبيل القيم المادية والاجتماعية التى كانت محورا للحياة حينذاك . على ان تلك الوجوه ، وتلك العلاقات فى سلمها وحربها ، لم تبلغ حد السياسة بمعناها المعروف ... لذا ظل الفرد وثيق الارتباط بذلك الكيان الاجتماعى القبلى المستقل ، برغم ماقد يكون له من انتماء الى كيان اكبر كالقحطانية والعدنانية ، ولم يحس الشاعر الجاهلى بحدود تفصل حياته الفردية وتجاربه الخاصة عن حياة قبيلته وتجاربها ، كما يحس « المواطن » فى «دولة» تتميز فيها السياسة ونشاط الجماعة ومشكلاتها عن نشاط الفرد فى حياته الخاصة . وهكذا قامت القصيدة الطويلة، فى الغالب ، على المزج بين مايبدو انه عواطف ذاتية خالصة وبعض أمور القبيلة فى الحل والترحال ، والحرب والسلم ، والقحط والرخاء . والحق ان تلك العواطف الذاتية لم تكن بعيدة عن أمور الجماعة ووجوه نشاطها ونمط حياتها الحضارية . فلم يكن النسيب والوقوف على الاطلال والرحلة الا تعبيرا من خلال التجربة الفردية عن القضايا الوجدانية والروحيه والحيويه للجماعة ، ولم يكن مادرج الدارسون على تسميته «غرض القصيدة الاصلى» الا تصورا لمشاركة الفرد فى امور تلك الجماعة مشاركة ماديه ونفسية : فالنسيب والوقوف على الاطلال، ووصف الرحيل والظعائن ، صور متكاملة لشعور عام بالفقد ، لم يكن خاصا بالشاعر وحده ، بل كان شيئا من صميم حياة الجماعة نفسها . والبطولات والايام والوقائع لم تكن مجدا للجماعة وحدها ، بل كانت فخرا ذاتيا لكل فرد من افرادها ، لذلك تحدث الشاعر عن ابطال قبيلته كأنه يتحدث عن نفسه ، ووصف انتصاراتها ومفاخرها ، سواء شارك فيها أم لم يشارك ، كأنها من مقومات وجوده الذاتى ، ومن هنا كانت القصيدة الجاهلية التى تبدو متعددة الاغراض هى فى حقيقتها كيان متكامل فى جانبيها النفسى والفنى» .

وكما كان الشاعر الجاهلى يعبر عن ذاتيته من خلال تعبيره عن «ذاتية» قبيلته ، فقد كان الشاعر الاسلامى والاموى والعباسى يعبر ، هو كذلك ، عن هذه الذاتية من خلال تسجيله لاحداث البيئة السياسية والاجتماعية ؛ ومديحه ارجالاتها ، فقد كان قد تم بفضل الاسلام خلق مايعرف بالشعور القومى العام بين ابناء القبائل العربية بعضهم وبعض من جهة ؛ وبينهم وبين ابناء الامم المفتوحة من جهة اخرى، عن طريق تأصيل كثير من القيم الاخلاقية والاجتماعية اللازمة لاستقرار شعب متماسك متحضر ، وفى التمكين لولاء دينى عام أخذ ، منذ ظهور الاسلام ، يحل محل العصبية «القبلية» فى توثيق الصلة بين افراد المجتمع الاسلامى الجديد . ومن ثم فانه يجب على الدارس ان يفطن الى هذه الحقيقة ، وهى ان الشعر الاموى والعباسى يمكن فهمه وتفسيره والكشف عن ذاتية الشاعر فيه عن طريق احكام الصلة بين الشاعر وظروف البيئة من حوله ، سياسية كانت أو دينية أو اجتماعية . ومغزى ذلك كله ان فهم «العاطفة» هذا الفهم الذاتى الضيق ، من شأنه ان يخرج بالشعر من دائرة «التعبير الوجدانى» لان الذى يعول عليه هو امتزاج تجربة الفرد بتجربة الجماعة ، بحيث تصبح هذه التجربة ذاتية وجماعية فى آن واحد ، وقد فطن العقاد فى احدى مقالاته الى هذه الحقيقة ، حقيقة احتفال الشعر بما يعرف بالعواطف الجماعية أو الانسانية ، تلك التى يعبر الشعراء عن طريقها عن عواطفهم الذاتية ، ولكنها فطنة الجدل المنطقى اكثر منها فطنة التحليل والتفسير .

(ب) الصدق :

وعلى الرغم من ان العقاد لم يتحدث عن مفهومه لصدق فى الادب حديثا مباشرا ومفصلا ، فان اشاراته الكثيرة ، المباشرة وغير المباشرة الى هذا المقياس النقدى ، يمكن — اذا ماجمعت وضم بعضها الى بعض — ان تلقى

ضوءا على مفهومه لمعنى الصدق ووظيفته في الادب عامة والشعر خاصة . واول مانلاحظه ان العقاد يوثق من الصلة بين الصدق والوجدان في العمل الشعرى ، ويراهما عنصرين متلازمين وضروريين لتحقيق الجوده الفنية ، كما يوثق من الصلة بين هذين العنصرين وبين شخصية الشاعر ونفسيته وظروف بيئته الخاصة والعامة ، وبين هذه العناصر جميعا ولغة الشعر واساليبه ، وصوره ومعانيه . وفي عبارة مختصرة ان الصدق الذى يؤمن به العقاد هو صدق المشاعر والعواطف والمواقف والمعاني والصور والاساليب . انه ، ببساطة ، «العصرية» التي تتمثل في الصدق الفني والصدق الخلقي . يقول العقاد في مقدمة الجزء الثاني من ديوان المازني ، مهاجما طريقة بعض الشعراء التقليديين في تحقيق هذهالعصرية بالعزوف عن وصف مظاهر البادية ، واسقاط الاسماء البدوية ، واستبدال مظاهر الحضارة الحديثة بها :

« حسب بعض الشعراء في هذا العصر انه ليس على احدهم ان اراد ان يكون شاعرا عصريا الا ان يرجع الى شعر العرب بالتحدى والمعارضة ، فان كانت العرب تصف الابل والخيام والبقاع ، وصف هو البخار والمعاهد والامصار ، وان كانوا يشببون في اشعارهم بدعد ولبنى والرباب ذكر هو اسما من اسماء نساء اليوم ، ثم حور من تشبيهاتهم وغير من مجازاتهم بما يناسب هذا التحدى ، فيقال حينئذ أن الشاعر مبتدع عصري وليس بمقلد قديم . وهذا حسبان خطأ ، اذ ما أبعد هذا الشعر عن الابتداع ، ولاخلق به ان يسمى الابتداع التقليدى ، لانه ضرب من ضروب التقليد ، فان اصحابه لايستطيعون ان ينظموا الا اذا وجدوا امامهم من يعارضونه ، فلو انك رفعت النموذج من امام اعينهم لوقفت الاقلام في ايديهم فلا يخطون حرفا » .

ثم يمضي العقاد شارحا طبيعة هذه العصرية التي يدعو اليها بقوله :

« نحن اليوم غيرنا قبل عشرين سنة ، لقد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضي ، نقلتهم التربية والمطالعة اجيالا بعد جيلهم ، فهم يشعرون شعور الشرقي ، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي ، وهذا مزاج اول ماظهر من ثمراته أن نزعت الاقلام الى الاستقلال ورفع غشاوة الرياء والتحرر من القيود الصناعية . هذا من جهة الاغراض والانساق ، واما من جهة الروح والهوى فلايعسر على الناقد البصير ان يلمح مسحة القطوب حتى في الابتسامة المستكرهة التي تتردد احيانا بين شفتيه » .

ويتابع العقاد حديثه في هذه المقدمة القيمة مصورا طبيعة هذا الصدق الخلقي والفني بقوله :

« حسب الادب العصرى الحديث من روح الاستقلال في شعرائه انهم رفعوه من مراغه الامتهان التي عفرت جبينه زمنا ، فلن تجد اليوم شاعرا حديثا يهنىء بمولود ومانفض يديه من تراب الميت ، ولن تراه يطرى من هو أول ذاميه في خلوته ، ويقذع في هجو من يكبره في سريرته ، ولا واقفا على المرافىء يودع الذاهب ويستقبل الآيب ، ولا متعضا للعطاء يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضاعته . وما بالقليل من هذه الروح الشماء في الادب ان تجهز على ادب المواربة والتزلف بيننا او تردها الى وراء الاشمار ، بعد اذ كانت تنشد في الاشعار وينادى بها في ضحوة النهار» .

ولاتختلف آراء العقاد تلك في العصرية والصدق الفني والخلقي عما نجده في اقوال الجاحظ وابن قتيبة وابن رشيق التي نجتزىء منها هذه النصوص الدالة :

١ — فيقول ابن قتيبة في مقدمة « الشعر والشعراء» مهاجما الشعراء المحدثين الذين يزيفون تجارب القدماء الفنية :

« فليس لمتاخر الشعراء ان يخرج على مذهب المتقدمين ، فيقف على منزل عامر او يبكي عند مشيد البنيان لان المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي ، أو يرحل على حمار او بغل ويصفهما لان المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ، أو يرد على المياه العذاب الجوارى ، لان المتقدمين وردوا على الاواجن الطوامى ، او يقطع الى الممدوح منابت الآس والنرجس والورد لان المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة » .

٢ — ويقول ابن رشيق في كتاب « العمدة » موازنا بين طريقة القدامى وطريقة المحدثين ، **من خلال تعليقه على قول ابى نواس :**

صفة الطلول بلاغة القدم
فاجعل صفاتك لابنة الكرم
لاتخدعن عن التى جعلت
سقم الصحيح وصحة السقم
تصف الطلول على السماع بها
أفذو العيان كانت في الحكم
واذا وصفت الشيء متبعا
لم تخل من غلط ومن وهم

● « .... ولم أر في هذا النوع احسن من فصل أتى به عبد الكريم بن ابراهيم فانه قال : قد تختلف المقامات والازمنة والبلاد

فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخـــــر ، ويستحسن عند اهل بلد ما لا يستحسن عند اهل غيره ، ونجد الشعراء الحذاق تقابل كل زمـان بما استجيد فيه وكثر استعماله عنـــد اهله ، بعد ان لاتخـرج من حسن الاســتواء وحــد الاعتدال ، وجودة الصنعة ، وربما استعملت في بلد الفاظ لاتستعمل كثيرا في غيره ...» .

● « وكانت دوابهم الابل لكثرتها وعـــدم غيرها ولصبرها على التعب وقلة الماء والعلف ، فلهذا ايضا خصوها بالذكر دون غيرها ، ولم يكن احدهم يرضى بالكذب فيصف ماليس عنده كما يفعل المحدثون ... **الا ان منهم من خالف هذا كله** فوصف انه قصد الممدوح راجلا ، اما اخبـارا بالصـــدق واما تعـاطى صـماكة ورجلة ...» .

● ويقول : «وقد ذكروا (اى اهل الحاضرة) الغلمان تصريحا ، ويذكرون النساء ايضا ، منهم من سلك فى ذلك مسلك الشعراء (القدماء) اقتداء بهم واتباعا لما الفته طباع الناس معهم ، كما يذكر احدهم للابل ويصف المفاوز على العادة والمعتادة ، ولعله لم يركب جملا قط ، ولا رأى ماوراء الجبانه ، ومنهم من يكون قوله فى النساء اعتقادا منه ، وان ذكر «فجريا على عادة المحدثين وسلوكا لطريقتهم، لئلا يخرج عن سلك أصحابه، ويدخــل فى غير سلكه وبابه ، أو كنـاية عن الشخص لمته او حب رشاقته .. وكانوا قديما اصحاب خيام ينتقلون من موضع الى آخــر ، فلذلك اول ماتبدا اشعارهم بذكر الديار ، فتلك ديارهــم وليـست كابنية الحـاضرة ، **فلامعنى لذكــر الحضرى الديــار الا مجــازا لان الحاضرة لاتنسفها الرياح ولايمحوها المطر** ، الا ان يكون ذلك بعـــد زمان طـويل لايمكن ان يعيشــه احد ... » .

● ويقول الجاحظ واصفا تلك المهانة التى اخــذ يتردى اليها الشـــعر القـــديم بسبب المديح :

« ... وقال ابو عمرو بن العلاء : كان الشاعر فى الجاهلية يقدم على الخطيب لفرط حاجتهم الى الشـعر الذى يقيـد عليهم مآثرهم ويفخم شأنهم ، ويهـول على عـدوهم ومن غـزاهم ، ويهيب من فرسانهم ويخـوف من كثرة عـددهم ، ويهابهم شاعر غيرهم فيراقب شاعرهم . فلما كثر الشعر والشعراء ، واتخـذوا الشــعر مكسـبة ورحلوا الى السـوقة وتسرعوا الى اغـراض النـاس ، صـار الخطيب عندهم فوق الشـاعر ، ولذلك قال الاول : «الشعر ادنى مروءة السرى واسرى مروءة الدنى . قال : ولقد وضع الشعر من قدر النابغة الذبيانى ، ولو كان فى الدهر الاول مازاده ذلك الا رفعة ..».

(٤)

ونمضى مسرعين الى تقرير تلك الحقيقة وهى ان هذين الاصلين قد انتجا ، فى نقد العقاد ، كما انتجا فى نقد القدامى من قبل ، عـددا من القضايا المتصلة بشكل الشعر ومضمونه : وهى قضايا كثيرة ومتنوعة لانستطيع ان نقف عندها جميعا فى هذه الدراســة المحددة ، ولكنا نتخير منها قضية واحدة رئيسيه كثر دورانها فى النقد القديم ، واحتفل بها الاســتاذ العقاد احتفـالا عظيما فى مقالاته وكتبه ودراسـاته المتنوعة عن الشعر والشعراء ، هى : قضـــية الوحـــدة العضوية ــ ويحق لنا قبل المضى فى المقابلة بين آراء العقاد وآراء النقاد القدامى فى هذه القضية الفنية ، ان نقرر ان هذه المشابهة لاتقوم بين نقد العقاد والنقد القديم فحسـب ، ولكنها تقـوم بين نقده ونقد زميليه شكرى والمازنى وبين النقد القديم بعامه .

وفيما يتصل **بالوحدة العضوية** ، فقــد الح الاستاذ العقاد عليها الحاحا شديدا فى نقـده لشوقى متخذا منها اداة هدم وتقويض لمكانته وفنه . ومن المعروف ان مفهـوم الوحـــدة العضوية فى النقد الاوروبى قد تاثـر ، فيما يتصل بالقصـيدة الشعرية ، بآراء أرسطو فى الملحمة والمسرحية «حيث تقوم الوحدة العضوية على ترتيب اجزاء الخرافة او الحكاية ترتيبـا احتماليا وضروريا» . ولكن هذا التاثير قداتخذ فى المذاهب الادبية الحـديثة اشـكالا مختلفة لا سبيل الى الوقوف عندها فى هـذه الدراسة لتنوعها وتشعبها ، ولكنا نستطيع تلخيص الاتجاه العام الذى يحكم هـذه الآراء ويحـددها فى ان الوحدة العضوية للقصيدة انمـا تعنى بنـاء القصيدة الشعرية بناء هندسـيا محكما بحيث تخرج من بين يدى الشاعر كالكائن العضـوى الذى لايمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر وهو بناء تتحقق فيه وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التى يثيرها هذا الموضوع ، ومايستلزم ذلك من ترتيب الصور والافكار ترتيبا تتقدم به القصيدة شيئا فشيئا حتى تنتهى الى خاتمة يستلزمها ترتيب الافكار والصور «لتكون اجزاء القصيدة آخر الامر كالبنية الحية ، لكل جـزء وظيفته الفنية التى يؤديها عن طـريق تسلسل الافكار والمشاعر والاحاسيس . وهذه دعوى سليمة من الناحية الفنية والجمالية . ونتساءل الآن هل طبق العقاد فى دراسته لشعر شوقى خاصــة وغيره من شعراء التقليد فى مصر عامـة تطبيقا صحيحا ؟ .

هذا ســؤال لاسبيل الى الاجابة الصحيحة عنه الا عن طريق المقابلة بين آراء العقـاد وآراء النقاد العرب القدامى ، ذلك ان الذى يلاحظه قارىء نقده لشوقى خاصة وغيره من شـعراء التقليد عامه انه قد اعتمد على مفهوم الوحـدة العضوية فى النقد العربى القديم اكثر من اعتماده على مفهومها فى النقد الاوروبى ، ولكن بعد صياغة هـذا المفهوم القـديم صياغة ذهنية ومنطقية

جديدة . ونستطيع في اختصار شديد أن نلخص مفهومه للوحدة العضوية بانها تعني وحدة الموضوع والاغراض التي تنبع من المشاعر الخاصة أكثر منها بناء عضويا محكما .

ولدينا من النصوص النقدية التي تكشف عن هذا المفهوم وتعد مفتاحا الى آرائه في وحدة القصيدة ، نصان يفسر في أولهما وحدة القصيدة القديمة تفسيرا عاطفيا ونفسيا ، معتذرا عن هذا التفكك الظاهر في بنائها ، فيقول العقاد :

« لقد كان الرجل في الجاهلية يقضي حياته على سفر لايقيم الا على نية الرحيل، ولايزال الشعر بين تخييم وتحميل ، بين نوى تهيج ذكراه ومعاهد صبوة تذكى هواه ، هجيراه كلما راح او غدا حبيبة يحن الى لنائها أوصاحبة يترنم بموقف وداعها، فاذا راح ينظم الشعر في الاغراض التي من اجلها يتابع النوى ، ويحتمل المشقة، ثم تقدم بين يدي ذلك بالنسيب والتشبيب، فقد جرى لسانه بعفو السليقة لا خلط فيه ولا بهتان » .

ويؤكد في الثاني هذا المفهوم التراثي لوحدة الموضوع والاغراض في القصيدة القديمة ، بما يلاحظه في صناعة ابن الرومي من طول نفس وشدة استقصاء للمعاني واسترسال فيها . وبذلك يأخذ مفهوم الوحدة العضوية بعده الموضوعي الى جانب بعديه النفسي والعاطفي ، فيقول :

« ان العلامات البارزة في قصائد ابن الرومي هي طول نفسه وشدة استقصائه المعنى ، واسترساله فيه ، وبهذا الاسترسال خرج عن سنة النظامين الذين جعلوا البيت وحدة النظم ، وجعلوا القصيدة ابياتا متفرقة يضمها سمط واحد قل ان يطرد فيه المعنى الى عدة ابيات ، وقل ان يتوالى فيه النسق تواليا يستعصى على التقديم والتاخير والتبديل والتحوير ، فيخالف ابن الرومي هذه السنة وجعل القصيدة « كلا » واحدا لايتم الا بتمام المعنى الذي اراده على النحو الذي نحاه. فقصائده «موضوعات» كاملة تقبل العناوين وتنحصر فيهاالاغراض ولاتنتهي حتى ينتهي مؤداها وتفرغ جميع جوانبها واطرافها ، ولو خسر في سبيل ذلك اللفظ والفصاحة » .

ويخلص العقاد من اقرار هذه الوحدة الموضوعية المتمثلة في ترابط الاغراض والمعاني المختلفة في القصيدة ترابطا نفسيا وعاطفيا ،وفي استيفاد المعاني واستقصاء الى تحديد الصورة المثالية للقصيدة ذات الوحدة العضوية المتماسكة بقوله :

« ان القصيدة ينبغي ان تكون عملا فنيا تاما يكمل فيه تصوير خاطر او خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال باعضائه ، والصور باجزائها ، واللحن الموسيقي بانغامه ، بحيث اذا اختلف الوضع او تغيرت النسبة اخل ذلك بوحدة الصنعة وافسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من اجهزته ، ولايغني عنه غيره في موضعه الا كما تغني الاذن عن العين ، او القدم عن الكف او القلب عن المعدة ، وهي كالبيت المقسم لكل حجرة مكانها منه وفائدتها وهندستها ولاقوام لفن بغير ذلك حتى فنون الهمج المتابدين : فانك تراهم يلائمون بين الوان الخرز واقداره في تنسيق عقودهم وحليهم ، ولاينظمونه جزافا الا حيث تنزل بهم عماية الوحشية الى حضيضها الادنى ... » .

ثم ينتقل الى وصف مايسميه بالتفكك في رثاء شوقي لمصطفى كامل فيقول :

« وهذه كومة الرمل التي يسميها شوقي قصيدة .. نسال من يشاء أن يضعها على أي وضع فهل يراها تعود الى كومة رمل كما كانت ، وهل فيها من البناء الا احقاف خلت من هندسة تختل ومن مزايا تنسخ ومن بناء ينقص ، ومن روح ساريه ينقطع اطرادها او يختلف مجراها، وتقريرا لذلك ناتي هنا على القصيدة كما رتبها قائلها ، ثم نعيدها على ترتيب آخر يبتعد جد الابتعاد عن الترتيب الاول ، ليقراها القارىء المرتاب ويلمس الفرق بين مايصح ان يسمى قصيدة من الشعر وبين ابيات مشتتة لا روح لها ولاسياق ولا شعور ينتظمها ويؤلف بينها ..» .

وهذا المفهوم للوحدة العضوية الذي يحيلها الى وحدة بين الاغراض والمعاني تنبثق من المشاعر النفسية والعواطف الذاتية ، واستقصاء المعاني واستنفادها ، يتردد هنا وهناك في كتب النقد القديم . ونختار من هذه الكتب نصوصا قليلة دالة من كثير يدور فيها دورانا واسعا ، ويسيل بين صفحاتها سيلا :

١ ــ يقول ابن رشيق مفسرا وحدة القصيدة القديمة المتمثلة في ترابط أغراضها العاطفي والنفسي على نحو مارأينا فيما نقلناه عن ابن قتيبة :

« وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب مافي الطباع من حب الغزل والميل الى اللهو والنساء ، وان ذلك استدراج لما بعده . ومقاصد الناس تختلف : فطريق اهل البادية ذكر الرحيل والانتقال ، وتوقع البين ، والاشفاق منه ، وصفة الطلول والحمول، والتشوق بحنين الابل ولمع البروق ، ومر النسيم وذكر المياه التي يلتقون

عليها والرياض التي يخلو بها من خزامى واقحوان وبهار وحنوه وعرار وما اشبهها من زهر البرية الذى تعرفه العرب ، وتنبته الصحارى والجبال ..)) .

(٢) ولعل اقرب الآراء القديمة الى آراء العقاد واشبهها بها ، وهو مايؤكد الصلة الوثيقة بين مفهومه لوحدة القصيدة ومفهوم القدماء لها ، مايقوله الحاتمي وابن طباطبا .

● فأما الحاتمي فيقول محددا طبيعة هذه الوحدة في الشعر ومفهومه النقدى لها !

((مثل القصيدة مثل الانسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد من الآخر وباينه في صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه وتعفى معالمه . وقد وجدت حذاق المتقدمين وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذه الحال احتراسا يجنبهم شوائب النقصان ، ويقف بهم على محاجة الاحسان حتى يقع الاتصال ويؤمن الانفصال ، وتاتى القصيدة في تناسب صدورها واعجازها وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لاينفصل جزء منها عن جزء . وهذا مذهب اختص به المحدثون لتوقد خواطرهم ولطف أفكارهم واعتمادهم البديع وافانينه في اشعارهم ، وكأنه مذهب سهلوا حزنه ونهجوا دارسه ... ((ثم أورد ابياتا للنابغة الذبياني علق عليها بقوله : ((وهذا كلام متناسب تقتضي أوائله أواخره ، ولايتميز منه شيء عن شيء ، ولو توصل الى ذلك بعض الشعراء المحدثين الذين واصلوا تفتيش المعاني وفتحوا ابواب البديع واجتنبوا ثمر الآداب وفتقوا زهر الكلام لكان معجزا عجبا !)) .

● واما ابن طباطبا فيشرع للقصيدة الجيدة في لغة تعليمية مباشرة بقوله :

« ينبغي للشاعر ان يتأمل شعره وتنسيق ابياته ، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه ، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، ولايجعل بين ماقد ابتدا وضعه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس مافيه ، فينسى السامع المعنى الذى يسوق القول اليه؛ كما انه يحترز من ذلك في كل بيت ، فلايباعد كلمة عن اختها ، ولايحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها ، ويتفقد كل مصراع ، هل يشاكل ماقبله ؟ فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر فلايتنبه على ذلك الا من دق نظره ولطف فهمه ... وربما وقع الخلل في الشعر من جهة الرواة والناقلين له ، فيسمعون الشعر على جهة ، ويؤدونه على غيره سهوا ، ولايتذكرون حقيقة ماسمعوه منه ...)) .

● ويقول : ((واحسن الشعر ماينتظم القول فيه انتظاما ينسق بهأوله مع آخره على ماينسقه قائله ، فان قدم بيت على بيت دخله الخلل

كما يدخل الرسائل والخطب اذا اتفق تاليفها، فان الشعر اذا اسس تاسيس فصول الرسائل القائمة بانفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والامثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه ... بل يجب ان تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه اولها بآخرها ، نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة الفاظ ، ودقة معان وصواب تاليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصفه الى غيره من المعاني خروجا لطيفا حتى تخرج القصيدة كانها مفرغة افراغا ... لاتناقض في معانيها ، ولا وهي في مبانيها، ولاتكلف في نسجها ، تقتضي كل كلمة مابعدها ويكون مابعدها متعلقا بها مفتقرا اليها)) .

ولم يتاثر العقاد بهؤلاء النقاد القدامي وحدهم في تحديد مفهومه للوحدة العضوية في القصيدة، وانما تأثر بغيرهم من الذين وقفوا عند هذا الجانب الفني من القصيدة ، من امثال : عبد القاهر الجرجاني، والآمدي، وابن رشيق، وغيرهم من النقاد العرب ، فهو يلتقي ، مثلا ، مع عبد القاهر الجرجاني في رفض «الحس» كوسيلة من وسائل تحقيق وحدة القصيدة عن طريق الربط بين معانيها ، ويرد هذه الوحدة العضوية الى الصلة الوثيقة التي تقوم بين «التصور والعاطفة والملكة الشاعرة» ، فيقول، في ساعات بين الكتب :

((ان الحس لايربط بين المعاني ، وانما يربط بينها التصور والعاطفة والملكة الشاعرة . فاذا تعود الانسان أن يتصور وأن يعطى وأن يشعر تعود أن يدرك المعاني الواسعة والسوانح النفسية التي تتعدد فيها الظلال والجوانب والدرجات فياتي بالفكرة لايستوعبها البيت ولايغنى فيها الاقتضاب ، واذا هو لم يتعود الا ان ينقل عن الحواس الظاهرة وقف ادراكه عند المتفرقات ، فاغنته طفرة البيت عن تماسك الابيات)) .

ولايختلف هذا عن ادراك عبد القاهر الجرجاني للعلاقة النفسية بين طرفى التشبيه ، وهى علاقة وطأت له سبيل ادراك معنى الوحدة العضوية في الشعر ادراكا صحيحا ومتطورا بالقياس الى عصره — فيقول :

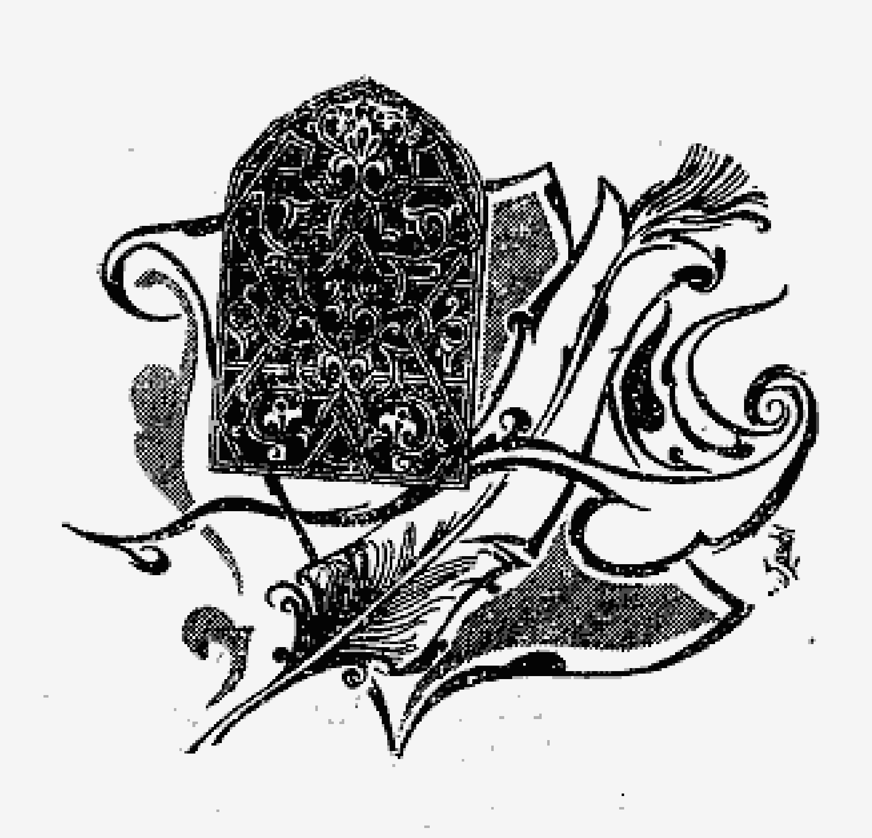
● ((.... ولكن البيت اذا قطع عن القطعة كان كالكعاب تفرد عن الاتراب ، فيظهر فيها ذل الاغتراب ، والجوهرة الثمينة مع أخواتها في العقد أبهى في العين ، واملأ بالزين منها اذا افردت عن النظائر ، وبدت فذة للناظر)) .

ونستطيع على هذا النحو ان نمضي في المقابلة بين العناصر الاخرى المكونة لاتجاه العقاد في نقد الشعر ، وبين آراء القدامى من نقاد العرب، لنقع هنا وهناك على هذا العنصر التراثى او ذاك الذى صدر عنه العقاد في تلك القضايا المتنوعة : اللفظ والمعنى (او الشكل والمضمون)، واللغة والاسلوب والاغراض ، والصورة الشعرية ، والشعر والفلسفة وغيرها من قضايا

النقد القديم والحديث ، مما يعني ببساطة ان العقاد ، على عكس ما هو معروف ، لم يستمد مقاييسه في نقد الشعر ، في هذا اللون من النقد الذى قلنا انه كان يتجه فيه اتجاها تنظيريا او قل تعليميا غالبا ، من هازلت وهايني وغيرهما من نقاد القرنين الثامن والتاسع عشر كما يقول، وانما استمد اصوله من الموروث النقدى ، متخذا من صنيع الشيخ حسين المرصفي ، رائد حركة الاحياء النقدى ، بداية ، كما اتخذ الشعراء على أيامه من البارودى أماما في أحياء الشعر وتجديده . وقد اضفى العقاد على هذا الموروث شيئا من الجدة والحيوية التى تتمثل في الصياغة المنطقية المنضبطة ، والنزعة الوجدانية التى استمدها من قراءاته لمختارات من الشعر الرومانسي منشورة في « الكنز الذهبى» The Golden Treasury ، أكثر مما استمدها من قراءاته النقدية في الآداب الغربية المختلفة ــ مما يحملنا على أن نعده واحدا من اتباع مدرسة الاحياء الذين خطوا بالنقد بعد مرحلة الشيخ حسين المرصفي خطوة واسعة لم يقف فيها عند حد احياء القديم وانما تجاوز ذلك الى تطعيمه بالثقافة الاوروبية التى تمثلت كما قلنا في الصياغة المنطقية والروح الوجدانى ، كما تمثلت في اصطناع صيغة نقدية جديدة في دراساته الخصبة لشعر ابن الرومى وعمرو بن ابى ربيعة وأبى نواس ، وهى دراسات أخلص فيها لمنهج نقدى بعينه هو في حقيقته مزيج من منهجين أوروبيين في نقد الشعر وتنويمه ، هما : منهج فرويد النفسى ، ومنهج سانت بيف العلمي ــ وقد توصل من خلال هذه الصيغة النقدية المركبة الى آراء ونتائج لا نشك في جدتها وان كنا نلاحظ عليها الاحتفال بالشاعر اكثر من الاحتفال بالشعر ! وهو على كل حال نوع من النقد يحتاج منا الى وقفة خاصة .

وبصرف النظر من جدة آراء العقاد في نقد الشعر او عدم جدتها ، فانا نحب أن نسجل عليه هاتين الملاحظتين : الاولى أن هذا النقد ، في اتجاهيه التراثى والاوروبى ، لايشخص نقد الحركة الرومانسية تشخيصا صحيحا على عكس ما يعتقد كثير من الدارسين ، والثانية أن الأستاذ العقاد كان حريصا على توظيف هذين اللونين من نقد الشعر توظيفا غريبا : فاصطنع الاتجاه التراثي في دراسة حركة الشعر الحديث على ايامه ، كما اصطنع هذه الصيغة المؤلفة من النقد النفسي والعلمى في دراسة الشعراء القدامى !.

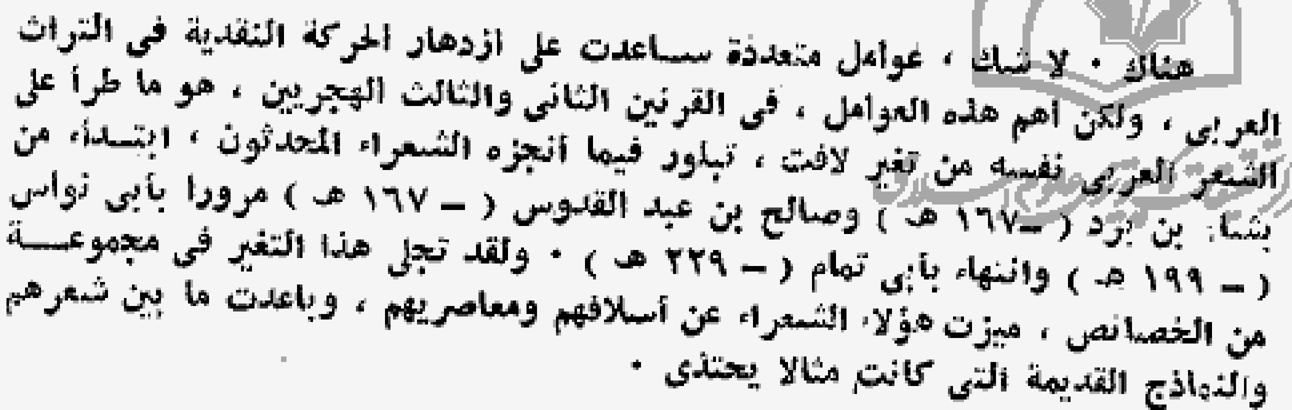
ويبقى أخيرا سؤال يحتاج الى اجابة هو : هل التزم الاستاذ العقاد خاصة في دواوينه التى اخذ ينشرها تباعا حتى سنة ١٩٥٠ بهذه الافكار والمبادىء التزاما فنيا في نظم أشعاره ؟ هذا سؤال يحتاج الى وقفة اخرى نحلل فيها نماذج من شعر العقاد تحليلا يكشف عن مقوماته الفنية الحقيقية ويضعه في مكانه من حركة الاحياء الشعرى كما وضعناه في مكانه من حركة الاحياء النقدى ــ ونصحح فيها كثيرا من تلك المسلمات الشائعة عن شعره على نحو ماحاولنا في البحث عن الاصول التراثية لآرائه النقدية ، بل ونستكمل عن طريقها بناء تصورنا عن اتجاهه في نقد الشعر ، وهذه محاولة شاقة لانشك في أنها سوف تتعرض لكثير من الهجوم والتحدى ، لان تصحيح المسلمات ليس عملا عاديا تتقبله العقول ببساطة . ومع ذلك فسوف نمضي فيها الى نهايتها ، ذلك انى أومن ايمانا عميقا بأن حاجتنا الى تصحيح المسلمات الشائعة وغير الصحيحة في الحركة الادبية الحديثة والمعاصرة في مصر والعالم العربى اكثر من حاجتنا الى رفع شعارات التجديد هنا وهناك، وافتراض وجودها .



الدكتور جابر عصفور



تعارضات الحداثة



هناك ، لا شك ، عوامل متعددة ساعدت على ازدهار الحركة النقدية في التراث العربي ، ولكن أهم هذه العوامل ، في القرنين الثاني والثالث الهجريين ، هو ما طرأ على الشعر العربي نفسه من تغير لافت ، تبلور فيما أنجزه الشعراء المحدثون ، ابتداء من بشار بن برد (– ١٦٧ هـ) وصالح بن عبد القدوس (– ١٦٧ هـ) مرورا بأبي نواس (– ١٩٩ هـ) وانتهاء بأبي تمام (– ٢٢٩ هـ) • ولقد تجلى هذا التغير في مجموعة من الخصائص ، ميزت هؤلاء الشعراء عن أسلافهم ومعاصريهم ، وباعدت ما بين شعرهم والنماذج القديمة التي كانت مثالا يحتذى •



ولقد أطلق القدماء ، من معاصري هؤلاء الشعراء ، صفة « المحدثين » عليهم ، وهي صفة تنطوي على احساس بالمغايرة بين شعرهم وشعر السابقين عليهم • وجعلوا من بشار رأسا لمذهب متميز ، فهو « أستاذ المحدثين وسيدهم » ، لأنه « سلك طريقا لم يسلكه أحد فانفرد به • » (١) وعدوا شعر أبي تمام قمة تصاعد هذا المذهب ، بكل محاسنه ومساوئه • وكما أطلقوا على هذا المذهب « طريقة المحدثين » أطلقوا على نتاجه الشعري صفة « البديع » ، وهي صفة تعني الصياغة على غير مثال سابق ، فتنطوي على المفارقة . لأنها تشير الى الأولوية في الوجود ، والمخالفة للمعهود • وكان البديع من هذه الزاوية ، وصف لنتاج « المحدثين » ، على نحو يقارب ما بين صيغتي اسم المفعول في « المبدع » و « المحدث » ، من حيث أن كليهما وصف لنتائج ، يمثل ابتداعه واحداثه خروجا على ما هو ثابت ، ومخالفة لما هو « قديم » •

ولقد رد بعض القدماء شيوع ما أسموه « مذهب المحدثين » — أو طريقتهم — الى تلبية مطالب جديدة ، نشأت لدى المبدعين والمتلقين ، بفعل تغير الزمن ، فقيل ان شعر المحدثين « أشكل بالدهر » ، كما انه « اشبه بالزمان » ، وان « الذي يستعمل في زماننا انما هو اشعار المحدثين » • (٢) والسؤال هو : هل ترجع هذه المطالب الجديدة ، عند المبدعين والمتلقين ، الى مجرد الجدة ، على أساس أن لكل جديد لذة ، فيما يقول ابن المعتز (– ٢٩٦ هـ) ؟ أم ترجع هذه المطالب الى تغير الزمن ، وتقلب الاحوال ، وبالتالي تغير الاذواق ؟ أم ان هذا كله يرتد الى أسباب أكثر جذرية أنتجت ما صاغه هذا المذهب من ادراك • وما اداه من وظائف ، وما واجهه من هجوم ، وما أثاره من مشاكل ؟ • ولعل هذه الأسئلة تقودنا الى الاخطر ، فنطرح السؤال الاهم عن ماهية « الحداثة » التي عدت مرادفة لهذا المذهب ، وكيفية فهمها وتحديدها •

لقد قيل : ان أبا نواس « تمادى به حب البديع حتى أغرق فيه » ، وان أبا تمام « أراد البديع فخرج الى المحال »(٣)

« والاغراق » لفظ يشير الى مجاوزة الحد فيما تعارفت عليه الجماعة ، كما أن « المحال » من الكلام ما عدل به عن جهته ، التي تعارفت عليها الجماعة أيضا · وكلاهما وصف لحالة مفارقة بين أصل وفرع ، ومبدع ومجتمع ، وماض وحاضر · كلاهما تجسيد لتعارض في الادراك ، فما يراه البعض احالة واغراقا من منظور ، قد لا يراه البعض الآخر كذلك من منظور مخالف · لكن التعارض يظل قائما بين منظورين ، يرتبط كلاهما بادراك مخالف ، على مستويات متعددة ، لا يمكن فهم المحدث ـ البديع » دونها ·

ويقودنا هذا كله الى « الحداثة » · ولنلاحظ منذ البداية، أن «الحداثة» ، كصفة مصدرية ، تختلف في شمولها عن صفتي اسم المفعول ، في « المحدث » و « المبدع » · ان صيغتها المصدرية تشير الى شمولها ، وتقرنها بنظام من التصورات ، يحدد صفات ما هو ناتج عنه أو ملازم له · واذا كانت الصيغة الصرفية للحداثة تنبيء عن خلافها الكمي مع صيغة « المحدث » و « المبدع » من ناحية ، وصيغة « الحديث » و « البديع » من ناحية ثانية ، فان نفس الصيغة تنبيء عن تشابه كيفي ، على المستوى الدلالي ، بين صيغ متباينة ، تشير الى مستويات متعددة من تعارض جذري واحد ، بين طرفين أساسيين ·

لقد قيل ان « الحديث » نقيض « القديم » ، كما قيل ان الحداثة « نقيض » القدم » · (٤) وكلاهما قول يشير الى أن ما يقع في دائرة الحداثة يتعارض مع ما يقع في دائرة القدم · ان وجود أحدهما نفي لوجود الآخر ، كما أن فهم أحدهما لا يتم الا بفهم تعارضه مع الآخر · على أن هذا التعارض ليس تعارضا بين عنصرين بسيطين ، وانما هو تعارض بين نظامين ، يقوم كل منهما على مستويات متعددة ، تتجاوب عناصرها وتتوازى في علاقات ، تصنع الصورة الكلية للنظام ، بحيث لا يمكن فهم مستوى من المستويات دون ادراك علاقاته بغيره ·

واذا توقفنا ، مثلا ، عند التعارض الدلالي الذي يلازم وجود لفظ « المحدث » ، رغم غياب نقيضه الذي لا تغيب فاعليته السياقية ، لاحظنا أن التعارض له مستوياته المتعددة التي تشمل مجالات دينية وفكرية ، وجمالية · ان « المحدث » يرتبط باحداث شيء على غير مثال ، فيقود الى « احداث » البدعة على مستوى الشرع ، وبالتالي الى مخالفة أهل البدع والاهواء لاهل السنة في الاعتقاد ، مما يقودنا الى مستوى ثان ، يرتبط بالتعارض بين العقل والنقل في الفكر ·وذلك مستوى لا ينفصل عن مستوى ثالث يرتبط بالاحداث في الأدب ، مما يفضي الى مذهب « المحدثين » من الشعراء ، واختلافه عن مذهب « القدماء » ·

ان كل هذه المستويات تتجاوب في علاقات ، تشكل نظاما من التصورات ، يجعل من الحداثة طرازا من الادراك الشامل ، ينطوي على « الابداع » في الفن ، و « الاحداث » في الفكر ، وينتج عنه « المحدث » بكل مستوياته التي نحاول التعرف عليها ، من مستوى الشعر خاصة ·

لنقل ان « الحداثة » ، في الشعر ، لا تقوم على ثنائية يتعارض فيها الماضي مع الحاضر ، في محور زماني فحسب ، بل تقوم على أساس من تعارض آخر ، في الحاضر نفسه ، على مستويات متعددة · والشاعر « المحدث » ، بهذا الفهم ، هو الشاعر الذي يبدع في الحاضر مقابل الشاعر الذي أبدع في الماضي ، كما أنه الشاعر الذي يرتبط بجانب متقدم في الحاضر مقابل الشاعر الذي يرتبط بجانب ثابت فيه · والارتباط بالجانب المتقدم من الحاضر يشير الى تغير في الادراك نتج عن تغير في علاقات الحاضر · وبمجرد أن يعي الشاعر هذا التغير في العلاقات ، ويحاول صياغته ابداعا ، فانه يدخل في تعارض له أكثر من جانب ·

انه ينطلق من الحاضر المتغير الذي يعيش فيه ، بكل ما يفرضه هذا الحاضر من مشكلات · وهو يدرك أن هذا الحاضر ليس في حالة سكون ، بل في حالة حركة ، وأن هذه الحركة ناشئة عن صراع بين عناصر كثيرة ، يرتبط بعضها بما هو قائم ، وبالتالي بمحاولة تثبيته ، ويرتبط بعضها الآخر بما هو ممكن ، وبالتالي بمحاولة تحقيقه · وينطوي وعي الشاعر المحدث بمثل هذا الصراع المتوتر ، بين نقيضين ، على نوع من الاختيار بالضرورة · انه يختار سبيل الممكن ، وليس سبيل ما هو قائم · والاختيار ، من هذه الزاوية ، يعني تبني موقف جمالي يتجاوب مع مواقف فكرية واجتماعية ، تسعى لتغيير ما هو قائم وتطويره · وبمجرد أن يختار الشاعر ، أو يتبنى موقفا ، فانه يدخل في تعارض مع من يعيش في عصره ، ممن لا يشاركه نفس الاختيار أو التبني ·

ولن يصطدم الشاعر ، في هذه الحالة ، بأذواق القراء فحسب ، بل بمؤسسات اجتماعية ، وأنظمة فكرية ، ونفاذ ما زالوا يدركون مشكلات الحاضر بطريقة مخالفة على ان التعارض يزداد عمقا عندما يؤمن الشاعر بضرورة اعادة تشكيل تراثه ليدعم بالمتجاوب من عناصره ادراكه المحدث ، وعندما يؤمن أن عليه أن يتجاوز تراثه الى تراث الامم الاخرى ، ليفيد منه وهو يعيد تشكيل تراثه مما يؤدي الى تعارض آخر مع عناصر في الحاضر وعناصر توازيها في الماضي ، فنواجه ، بالتالي ، أكثر من فهم للتراث وأكثر من تصور للتقاليد ، فيحدث تعارض آخر بين اطارين مرجعيين في الحكم بالقيمة ، على عناصر الموروث من الماضي · ويزداد هذا التعارض تعقدا عندما يحاول الشاعر الافادة ، في تشكيل ادراكه ، من كل أشكال الفكر المعاصر له ، أي الفكر الذي يوازي ابداعه الشعري · وعلى رأس هذا الفكر ـ في حالة بشار وصالح بن عبد القدوس وأبي نواس وأبي تمام ـ الفلسفة ، وما يتصل بها مما سمي « علوم الأعاجم » · وعندئذ يتجلى جانب آخر من تعارض العقل مع النقل ، على مستوى الفن والاعتقاد ، فنسمع شجارا حول كفر الشعراء وايمانهم مثلما نواجه خلافا بين أولئك الذين يريدون أن يصلوا ما بين الشعر ومغامرة الفكر ، وبين أولئك الذين يريدون من الشعر الحفاظ على « عمود » الاقدمين، فيظل مجرد « ديوان » للعرب يجمع المآثر ويسجل الاحساب ·

ان وعي الشاعر المحدث بكل هذه التعارضات يعني وعيا بمسئوليته ازاء وضع تاريخي للحاضر وتراث أدبي للماضي ، ولذلك يمكن تلخيص حداثة هؤلاء الشعراء « المحدثين » على أساس أنها حالة وعي متغير ، يبدأ بالشك فيما هو قائم ، ويعيد التساؤل فيما هو مسلم به ، ويتجاوز ذلك الى صياغة ابداعية جذرية لتغير حادث في علاقات المجتمع ، ليجسد موقفا من هذا التغير ، يصوغه صياغة تتجاوز الأعراف الأدبية للماضي ، وتفيد من الكشوف الفكرية للحاضر ·

والنتيجة الطبيعية التي تحدث نتيجة هذه الحالة ، هي

تلك الصدمة التي تبدء وعي المتلقي . انه يدرك ، فجأة ، انه ازاء شيء مختلف ، كما لو كان كل شيء يبدأ من جديد ، وكما لو كان كل شيء يكتسب معنى جديدا . والصدمة لابد أن تولد استجابات متعارضة . واما أن يرى المتلقي ، في النتاج الشعري المحدائة ، تجسيدا لشيء يستشعره ، ويفتش عن لغة ابداعية تصوغه ، فيستجيب للحداثة ، استجابة موجبة ، يكتسب معها خبرة جديدة ، تمكنه من ادراك مستويات التغير في حاضره فيصبح من أنصار الشعر المحدث . واما أن يرى المتلقي ، في هذا النتاج ، احالة واغراقا ، أو انحرافا حادا ، يهدد كثيرا او قليلا من العناصر المكونة لبنية وعيه الاجتماعي ، فيستجيب الى الحداثة استجابة سالبة . وقد يرى فيها شرا مستطيرا يتهدده ، على مستويات عدة . وقد لا يرى فيها خطرا مباشرا ، لكنه يظل يتوجس منها ، لأنها تربك أنسقته الادراكية ، فينظر اليها في ريبة ، تجسدها دهشة الاستنكار التي تقول : « اذا كان هذا شعرا فكلام العرب باطل » . وبين هاتين الاستجابتين المتعارضتين الأساسيتين ، تنشأ استجابات ثانوية ، تتجه صوب الايجاب أو السلب . لكن تظل صدمة الحداثة ، في الشعر ، تولد استجابات متعارضة ، فتؤدى الى نوع من التعارض والانقسام يصبح أكثر جذرية ، عندما تكون حالة الوعي المتغير ، في الأدب ، غير منفصلة عن حالات تغير أخرى ، في بنية الوعي الاجتماعي كله . وعندئذ يصبح التعارض بين « القدماء » و « المحدثين » ، في الشعر ، عنصرا عضويا من تعارض جذري يشمل المجتمع كله ، في لحظة من لحظاته التاريخية . كما تصبح « الحداثة » نظاما شاملا من تصورات وعي متغير ، ينطوي على مستويات مترابطة ، منها الشعر .

— ٢ —

ان حداثة الشعر ، عند بشار بن برد وصالح بن عبدالقدوس وأبي نواس وأبي تمام قرينة مواقف متميزة ، من مسلمات القيم الذي ينطوي على تصورات شاملة ، متداخلة بالقطع ، تبدأ بالانسان ، وتشمل العالم ، وتمتد لتنسحب على مفهوم الألوهية من حيث صلته بالانسان والعالم . ولذلك رمى غير واحد منهم بالزندقة ، فسجن البعض وقتل البعض الآخر ، كما رمى غير واحد منهم بالشعوبية و « الشعوبية » لفظ مراوغ ، لكنه يرتبط بتصورات اجتماعية ، تخالف ما تعارفت عليه الجماعة العربية . ونفس الأمر في « الزندقة » التي ترتبط ارتباطا اوضح بمخالفة التصورات الدينية ، التي توارثتها الجماعة الاسلامية . واتهام عدد غير هين من المحدثين بهاتين التهمتين ، المتداخلتين ، يعني طرحهم لتصورات مخالفة ، ومواقف مضادة ، لما استقر عليه مفهوم العقيدة ومفهوم الانسان على السواء .

ولذلك لم يكن تجاوز هؤلاء الشعراء لأسلافهم محض تغيير في شكل القصيدة وأساليبها ، بل كان ، قبل ذلك ، محاولة لصياغة تصورات معارضة عن الكون والانسان . والرغبة في تغيير الشكل ، أو معارضة التصورات القائمة ، لا يمكن أن تبدأ فعلها الا بعد تخلق الاحساس بعدم الرضا عما هو كائن ، أو ثابت ، على مستويات متعددة ، فمثل هذا الاحساس يفجر الوعي بضرورة التغيير ويقود الى الحداثة ولقد كان هذا الاحساس حافزا للشعراء الأربعة ، بطرائق متعددة ، على تجاوز الحدود المتعارف عليها . ولولا هذا الاحساس ، وما تخلق عنه من وعي متغير ، لما تميز هؤلاء الشعراء عن غيرهم ، ولما أحدث شعرهم ما أحدث من تعارض حاد ، بين « قديم » و « حديث » .

وتتجلى هذا التعارض ، عند هؤلاء الشعراء ، في تأكيد صلة الشعر بعلاقات جديدة في الواقع ، مما ترتب عليه اعادة النظر ، في «عمود الشعر» القديم ، ومحاولة نفي مقدمته الطللية والبحث عن أشكال جديدة للصياغة ، تتوائم مع ايقاع واقع مختلف . ومن هنا لا يمكن فصل الشكل المتغير ، عند بشار مثلا ، عن وعي متغير ، ذلك لأن كلا الجانبين يرتبط ، من حيث تبادله مع الآخر ، باعادة التساؤل حول كثير من المسلمات الفكرية والجمالية . ولذلك يصعب الفصل بين المعجم الجديد ، والأوزان المتفاوتة ، والتي يخرج بعضها على العروض الخليلي ، والصور المركبة ، وأشكال الصياغة النحوية وغيرها ، وبين تشكيل ادراك جديد يرتبط ، في جانب منه عند بشار ، بالمفاضلة بين النار التي خلق منها ابليس والطين الذي خلق منه آدم ، كما يرتبط بمناقشة قضية المصير الانساني ، وتوتر الانسان بين نقيضين ، لا خيار له بين طرفيهما مثلما يرتبط بالصراع الاجتماعي بين عناصر عربية وبينهما وبين عناصر فارسية ، وبالتالي صراع القيم على مستويات متداخلة ، لا تنفصل عن الشكل السياسي الذي يتضافر مع غيره ليصنع حداثة شعر بشار ، مثلما يصنع الخاتمة الفاجعة لحياة الشاعر نفسه .

ولا يختلف بشار ، في هذا ، عن صالح بن عبد القدوس الا في الدرجة فحسب . ولم يكن من قبيل المصادفة أن يقتل كلا الشاعرين بتهمة متقاربة ، وأن يواجه كلاهما مصيرا فاجعا على يد « ديوان الزنادقة » في عهد المهدي (١٥٨ — ١٦٩ هـ) ومن اللافت للانتباه أن يتحدث كلا الشاعرين عن لون من غربة المثقف ، الذي يعيش من مجتمعه على شفا جرف هار ، وأن يعاني كلاهما من نتائج التساؤل الخطر حول مسلمات الجماعة وسلامتها النظرية . ان السجن هو أهون الأضرار التي تترتب على هذا الموقف ، ولكن هناك ما هو أقسى من السجن المادي ، وأعني ذلك السجن الداخلي الذي يحول بين الانسان والفعل ، فيجعله واحدا من فاقدي اليقين ، في عالم الاحياء الموتى ، أو الموتى الأحياء ، وكأننا ، فيما يقول صالح : (٥)

خرجنا من الدنيا ونحن من أهلها
فلسنا من الأحياء فيها ولا الموتى

ولعل وطأة هذا السجن على صالح هي التي جعلت منه أول شاعر يثقل القصيدة الغنائية بوطأة الفكر الذي يعانيه ، فيباعد بينها وبين البساطة القديمة ، التي لم يعد لها مجال عند جماعة مثقفة ، تحمل هموم واقع متميز ، وتجرب أن تمارس الاختيار في الفن والفكر .

ان مثل هذا الاختيار هو الذي دفع صالحا الى الالحاح ، في شعره ، على كتمان السر ، وحفظ اللسان ، والاحتراس في اللفظ ، ووزن الكلام . وكلها صفات تنبيء عن صدام الشاعر المحدث بالمؤسسات الصارمة في عصره . ولما كان الشاعر يعي الهوة التي تفصل ما بين ادراكه ومسلمات معاصريه ، بمثلما يعي وطأة الصدام مع هذه المسلمات ، فان الحاجة الى كتمان فكره ، وعدم نشره بين « الناس » يصبح أمرا مبررا ومفهوما ، بل يتجاوب قوله :

رب ســـر كتمته فكـــانى
أخرس أوثنى لســـانى خبـل
ولو أنى أبديت للنـاس علمى
لم يكن لى فى غير حبسى أكـل

مع ما يقوله ناثر مثل ابن المقفع (ـ ١٤٥ هـ) ، انتهت حياته بفاجعة مماثلة ، عن ضرورة الصمت وارتباطه بحرص الحكيم على صـيانة نفسه « من نـوازل المكروه ، ولواحق المحذور » (٦) ان الصمت ، فى هذا السياق ، تعبير عن حرص المبدع الذى يعى خطورة أفكاره ، وتعارضها مع السـائد ، ومن اللافت للانتباه أن يرتبط تعريف « البلاغة » ، فى هـذه الفترة الزمنية ، بالصمت (٧) ، وهو ارتباط يدل على صـدام غير متكافىء بين مواقف متعارضة ، فيدل على العناء الذى يصيب كل من يقف من مجتمعه ذلك الموقف الذى أشار اليه صـالح بقوله (٨) :

وان عنـاء أن تفهـم جاهـلا
ويحسب جهلا انه منـك أفهم
متى يبلغ البنيان يومـا تمامه
اذا كنت تبنيه وآخر يهـدم ؟

ولقد كان أبو نواس ينطلق من نفس الموقف عندمـا قال (٩) :

مت بداء الصمت خيـر
لك من داء الكـلام
رب لفظ سـاق آجـا
ل نيـام وقيـام
انما السالم من الـ
ـجم فـاه بلجـام

ولكن أبا نواس كان أكثر مخادعة من صالح ، لقد حذق لغة المراوغة ، وأدرك (١٠) :

أن فى التعريض للعـا
قل تفسـير البيـان

كما أدرك أن المزح يمكن أن يشى بالجد ، دون خطر ، بل « رب جد جره اللعب » (١١) ، وأن « الفكاهة والمزاح » خير بديل لمادح « القوم اللئام » (١٢) .

لقد حاول أن يوائم بين الغنائية والمفكر ، ويخفى تمرده تحت ستار مخادع من المجون ، يعفى هونا على حواره مـع « ابليس » ، كما يعفى على شكوكه فى الجنة والنار ، والقدر والجبر . ولكن المخادعة لا تخفى ، فى النهاية ، رفضه لـكل « امام جور فاسق » (١٣) ، ووعيه بأنـه يعيش فى « زمان القرود » (١٤) ، كما لاتخفى تسليمه بحقيقة واحدة مؤكدة ، هى « الموت والقبر » . ولولا مخادعة النواسى بمجونه الساخر ، ولولا طبيعة الظرف السياسى المختلف الذى عاش فيه ، لواجه ـ فيما عدا السجن الذى احتواه أكثر من مرة ـ مصيرا بشعا ، كذلك المصير الذى واجهه بشار وصالح من قبله .

ولكن هذه المخادعة الساخرة وذلك الظرف السـياسى لايخفى ، كلاهما ، حداثة القصيدة النواسية منزوايا متعددة . أولها : ادراكه أن كثيرا من مسلمات الماضى قد أصبحت أطلالا صامتة لا تجيب . وثانيها سعيه اللاعب لاعادة النظر فى كل شىء . لعله يدرك « ما لا يتحرى بالعيون » وثالثها : اخلاصه فى تاليف شعر « واحد فى اللفظ ، شتى فى المعانى » . لقد صار الشاعر ، عنده ، كالعاشق الذى يكتوى بنار العشق . وهو يحاول اقتناص المعمى من عواطفه فى لغة المسمى ، وكالصائد الذى يطلب ، ازاء الأطلال ، طريدة يراها من أمـامه وورائه ، وكالفيلسوف الذى سدت عليه طرق المذاهب . وهل ثم فارق كبير بين هؤلاء الثلاثة فى قول أبى نواس : (١٥) .

وفوق رأسى غبـار
وتحت رجلى بحـار
وحشـو صـدرى شرار
فأين أين الفـرار ؟

ولقد واصل أبو تمام خطى أقرانه ، ووصل بها الى آفاق رحبة ، طاف بها المتنبى من بعده ، وغرق أبو العلاء ، بعدهما ، فى بحورها المظلمة ، بلا قبس من ضوء ، أو قلائد من جمان . لقد سحر أبو تمام من الادراك الجـامد للكون ، وحاول كشف نقيضين يتراوح بينهما المصـير الانسانى ، وأظهر تلك القوة القاهرة التى تمنح الحياة ثم تسلبها . ولم يستطع أن يواجـه هذه القوة الا بالسخرية من الدهر ، فى استعارات ، كانت دريئة لهجوم كثير من النقاد ، الا أنها ظلت تخايل من يتأملها بمراميها الخلفية ، التى لا تفهم الا بعد اكتشاف الأبنية الداخلية لشعره . عندئذ تتبدى حقيقة « الدهر » الذى ينبغى أن تقوم « اخادعه » ، بعد أن ضـج الأنام من خـرقه ، وحقيقة تلك « الفيافى » التى أخذت من الناقة ما سبق أن منحته لها ، وكأنها ذلك الكون الذى يمنحنا الحيـاة مثلما يمنحنا الموت وعندئذ ، أيضا ، تتبدى حقيقة « صدا العيش » و « سـرى الهم » ، لدى شاعر « همومه أسفار » . وتظهر علاقة الاستعارة بالزمان « المغفل » والدهر « الأخرق » ، ونهاية الحياة « الموت والهرم » .

واذا كان الطباق الذى يملأ شـعر أبى تمام يكشف عن خاصية أسلوبية ، تقتنص التناقض فى عالم الشاعر ، فان الاستعارة تقودنا الى تداخل عناصر هذا التناقض وتجاوبها ، على مستوى معقد تعقد وعى الشاعر نفسه . ومن هنا يظهـر التقابل بين العناصر ممتزجا بنوع من التداخل ، مما يسمح بابراز التجاوب بين حمق الدهر ، مثلا ، وظلم الحكام . ان التسـاؤل عمن « يكون له على الزمن الخيار ؟ » ، والجـزم بأن « الموت لا شك غالب » يحمل ، فى طياته ، لونا من ادراك واقع اجتماعى متغير ، كما يصوغ وجها محددا لأزمة ، يتداخل فيها الحكام مع الزمان ، وتتجاوب فيها سنات الدهر مع هـوان الحكم ، فيتعارض كلاهما مع مفهوم العدل كما يراه المحكومون مما يؤدى الى ترابط أكثر من عنصر ، بل تجاوبها تجـاوب قول أبى تمام : (١٦)

مضى الأمـلاك فانقرضـوا وأمست
سـراة ملوكنا وهم تجـار
وقـوف فى ظـلال الـذم تحمى
دراهمها ولا يحمى الذمـار
فلو ذهبت سنات الدهر عنه
وألقى عن منـاكبه الدثـار
لعدل قسـمة الأرزاق فينـا
ولكن دهرنا هـذا حمـار

ولعل هذا الادراك للعلاقة بين الحكام والدهر يفسر ذلك الاحساس بالاغتراب الذى يوشح قصائد أبى تمام ، فى غير موضع من ديوانه . كما أنه يكشف عن جانب جديد من الحداثة التى يشارك فيها أبو تمام أقرانه . ان « الدهر الحمار » ، عنده يتجاوب مع « زمان القرود » عند أبى نواس تجاوبه مع « دهر

اللئام » عند بشار وذلك الدهر الذى « ما تقضي عجائبه » عند صالح بن عبد القدوس . وان دل هذا التجاوب على شيء فانما يدل على شعور بالتوحد ، لدى شاعر ، يرى مالا يراه الآخرون، فينتهى به توحده الى لون من الاغتراب عنهم ، وبالتالى محاولة تأسيس لون من الأخلاق المتوحدة ، عمادها ما قاله أبو نواس: « ديني لنفسي ودين الناس للناس » . وقد تثير هذه الأخلاق سخط الآخرين لكنها ، وهذا هو المهم ، اعلان واضح عن اغتراب الشاعر عنهم . انها شارة اغترابه وشعار حداثته .

- ٣ -

ان بداية فهمنا للبعد النظرى لحداثة الشعر ، عند هؤلاء الشعراء ، تنطلق من ذلك الشعار الذى رفعه أبو تمام ، عندما قال « كل شيء غث اذا عادا » (١٧) ولم يكن أبو تمام يشير بذلك الى تفرد قصيدته فحسب ، بل كان يشير الى أن الشاعر لا يمكن أن يكون نسخة من غيره ، وأن الشعر لون من الخلق الجدد ، لا يتم الا بادراك مجدد . لقد آمن هؤلاء الشعراء بطرائق متباينة ، ودرجات متفاوتة ، أن الحاضر الذى يعيشونه ليس الماضي بعلاقاته ، أو أنسقته ، أو قيمه . كما آمنوا أنهم لا يمكن ان يصوغوا هذا الحاضر المتغير ، جماليا ، معتمدين على السماع ، او التقليد . لقد كان الحل ، عندهم ، مرتبطا بالاستجابة الى ادراكهم الخاص ، حتى لو تجاوز هذا الادراك أشكال الادراك القديمة . ومن هنا حدث التعارض الجذرى بين شعرهم وشعر أسلافهم ، بل حدث تعارض ثانوى بين شعر الواحد منهم والآخر، ولاحظوا أنهم يصوغون تجربتهم الخاصة، لا تجارب الآخرين وكان عليهم ، نتيجة ذلك ، أن يتحملوا تبعة المخالفة للماضي ، وأن يواجهوا رهق عملية التلقي ، وغموض الفهم . وتأبى جوانب من شعرهم على من لا يشاركهم ادراكهم . وكان عليهم ، بسبب ذلك كله ، تبرير ابداعهم .

لنقل ان اقتحام هؤلاء الشعراء عوالم جديدة لم يكن مفارقا لوعيهم النظرى بحداثة فنهم ، فذلك يعنى أن ادراكهم الجمالى لعالمهم كان يسنده وعى نظرى ، بالخصائص النوعية لفنهم ، من حيث جدته ، وتميزه عن نتاج سابقيهم ومعاصريهم وليس ذلك بغريب . ان الشاعر المحدث مضطر ، ازاء سطوة نقد معاد ، ان يمارس بعض دور الناقد ، فيحدد ويصف ، كما انه مضطر الى ان يبرر شعره ، ويكشف عن جوانب حداثته .

لقد أكد بشار أن قصيدته « كنور الروض » (١٨) تزهو بنضارتها وبكارتها ، وتحدث أبو نواس عن قصيدته التى لا يضيرها : (١٩)

... أن لا تعد لجرول ولا المزنى كعب ولا لزياد

وتصاعد وعى أبى تمام بحداثة قصيدته ، فهى « جديدة المعنى » (٢٠) ، و « بكر » يزيدها مر الليالى جدة (٢١) . كما أنها : (٢٢)

منزهة عن السرق المورى مكرمة عن المعنى المعاد

ولقد أكد أبو نواس ان الشعر لا يمكن أن يكتب بالسماع او التقليد . ان « صفة الطلول » بلاغة القدم » (٢٣). والقدامة ضعف فى الفهم ، وخلل فى الادراك ، ينتج عن سيطرة السماع والتقليد على المعاينة والمعاناة . ان الشاعر « القدم » هو الذى ينظم ما لم يعانه ، أما الشاعر المحدث فهو الذى يفترع القصيدة من معطيات عالمه هو ، فلا تشتبه قصيدته على سامعها ، مثل « اشتباه البيد » على رائيها ، فيما يقول أبو تمام (٢٤) .

وحداثة القصيدة ، بهذا المعنى ، قرينة التفرد ، كما أن التفرد قرين علاقة متميزة بين الشاعر وعالمه . ان القصيدة المحدثة هى القصيدة التى « لا يستقى من جفير الكتب رونقها » (٢٥) ، بل القصيدة التى تستمد ، أولا ، من معاناة الشاعر ، فتنطوى على ما ينطوى عليه هذا العالم من جد وهزل ، ونبل وسخف ، وأشجان وطرب . انها تجسيد لعالم لا يملك فيه الشاعر سوى حياته القلقة ، غير المستقرة، وشعره الذى لا يتشابه مع غيره (٢٦) :

ومالى ضيعة الا المطايا وشعر لا يباع ولا يعار

وأهم من ذلك أن القصيدة المحدثة ، وبخاصة عند أبى تمام ، تنطوى على ما ينطوى عليه عالم الشاعر من اغتراب (٢٧) ولذلك تظل قصيدة متوحدة ، نائية عن الآخرين الذين لا تعنيهم عطاياها ، ولا يؤرقهم ما يؤرقها . ولكن هذا التوحد ينتفى عندما تقابل القصيدة القلوب المتعاطفة مع عالمها والعقول التى تؤرقها رؤية تماثل رؤيتها . وعندئذ تؤنس آداب هذه القلوب والعقول وحشة القصيدة ، فتسلم القصيدة نفسها ، طواعية ، وتحل فى هذه القلوب والعقول ، لا ترتحل عنها . انها تصبح قصيدة « انسية » بعد أن كانت « وحشية » ، بل تسعى ، بدورها ، كى تؤنس كل مغترب مثلها (٢٨)، لكنها تظل مثيرة للحركة ، حمالة للمعنى ، موصلة نوعا من الكشف ، يجعلها تبقى « بقاء الوحى فى الصم الصلاب » (٢٩) .

والكشف الذى تقدمه القصيدة ، على هذا النحو ، ليس نتاج استرسال عفوى للطبع ، وانما هو نتيجة معاناة طويلة للفكر والقلب . انه « صوب العقول » كما أن القصيدة « ابنة الفكر المهذب فى الدجى » ، كما يقول أبو تمام (٣٠) ، ورؤية شاعر « ينظر الى مغارس الفطن ، ومعادن الحقائق » ، فيما يقول بشار (٣١) ، فلا يثق بكل ما يرى أو يسمع ، أو يجود به الطبع،لأنه يعرف ان الشعر «صعب القوافي الا لفارسه»(٣٢) وان عليه أن يروضه طويلا، ويتأنى ازاءه ليفترع المعنى والدلالة من كل شيء (٣٣) :

ويسيء بالاحسان ظنا لا كمن هو بابنه وبشعره مفتون

فذلك كله شرط لازم لابداع قصيدة « قيمها الضمير » و « ينبوعها خضل » و « نسجها موضون » ومعانيها « ابكار اذا نصت » .

ولا بد أن تعد مثل هذه القصيدة بالكثير ، وتسمى وراء الجليل ، بل : (٣٤)

تذر الفتى من الرجاء وراءها وترود فى كنف الرجاء الشاسع

وكان هذه القصيدة لا تطالب شيئا أقل من تغيير الحياة . وتحقيق عالم مغاير يستن فيه الشعر للانسان خلالا تبنى

بها المكارم ، اذ بدون الشعر تغـدو الأرض غفلا « ليس فيها معالم ، (٣٥) فتصبح خرابا بلقعا . ولماذا لا نقول ان الشعر المحدث شعيرة من شعائر الحيـاة التي تبتعث الخصب من الجدب ؟ .

لقد شكى أبو تمام ، في واحدة من قصائده ، من موت الشعر ، بل بكى عليه قائلا : (٣٦)

الا ان نفس الشعر ماتت وان يكن
عداها حمام الموت فهي تنـازع

سـأبكي القوافي بالقوافي فانهـا
عليها – وأم تظلم بذاك – جـوازع

ولكن أبا تمام ، في نفس الوقت الذي يندب فيه موت الشعر ، يحدثنا عن شعره الذي يتولى شعائر هذا الندب . قد نقول انه يشير الى ضياع الشعر بين من لا يسـتحقونه ، أو يقدرونه، وهذا صحيح. ولكن علينا ان نلاحظ أن قوافي أبي تمام الحية هي التي تؤبن القوافي الميتى ، وأن الشعر الحي هو الذي يتولى تغييب الشعر الميت . ان في ذلك نوعا من التضاد بين الحياة والموت يوشم شعر أبي تمام ، ولكنه ، في هذا السياق ، يخايلنا بدور القصيدة المحدثة في ابتعاث الخصب من الجدب . ولذلك سرعان ما ينتقل أبو تمام ، في نفس القصيدة ، من صورة الشعر – الميت الى صورة الشـعر – الحي ، فتتحول « نفس الشعر » من حالة نزع الموت الى حالة انبثاق الحياة :

كشفت قناع الشـعر عن حر وجهـه
وطيرته عن وكره وهـو واقع

بغر يراهـا من يراها بسمعـه
فيدنو اليها ذو الحجى وهو شاسع

يـود ودادا أن أعضـاء جسـمه
اذا انشـدت شوقا اليها مسامع

وعلينا أن نلتفت ، في الأبيات ، الى الاشارة الحسية التي تقرن ما بين « وجهالقصيدة » و « جسمالسامع » ، وذلك الشوق العارم الذي يجذب ثانيهما الى أولهما ، فيولد تلك الحـالة التي تهز « الأعضـاء » فتكاد تحولها الى مسامع تتشرب بكارة القصيدة . اننا ازاء حالة من حالات الانطلاق ، تعارض السكون والجمود ، وتقترن بحركة الطائر وانطلاقه في الأفق الفسيح، وهي حالة يسيطر عليها الانتشاء باستماع ، تتفتح فيه أعضاء الجسم بأسرها ازاء القصيدة البكر – العذراء .

ولقد تحدث الشعراء ، قبل أبي تمام ، عن المعنى البـكر ، ولكن الحاح أبي تمام اللافت على القصيدة البكر – العذراء الحاح له مغزاه في هذا السياق . انه لا يشير الى جدة القصيدة او تفردها فحسب ، بل يشير الى ما تنطوي عليه القصيدة من بدور المخصب ، تتفتح عطاياها ، عندما يحدث هذا اللقاء اللاهب بينها وبين المتلقي ، وكأنها تتحول في لقائها به ، ويتحـول في لقائه بها، الى فعل من أفعال الخصب . ولذلك يحدث تبادل في شعر أبي تمام ، بين صفات القصيدة وصفات المرأة ، في علاقة تماثل ، تأخذ فيها المرأة صفات القصيدة ، فتصبح (٣٧) :

انسـيه ان حصلت انسابهـا
جنية الأبوين ما لم تنسـب

وتأخذ فيها القصيدة صفات المرأة فتصبح : (٣٨)

انسيه وحشية كثـرت بهـا
حركات أهل الأرض وهي سـكون

وقد تتجاوز القصيدة صفات المرأة لأنها تعد بما هـو أكثر ، فهي : (٣٩)

زهراء أحـلى في الفؤاد من المنى
وألذ من ريق الأحبة في الفـم

ولكنها تظل مرتبطة بالمرأة ارتباط الشعر بالخصب ، على نحو يتجلى أوضح ما يكون في هذه الصورة اللافتة (٤٠)

والشـعر فرج ليست خصيصته
طول الليالي الا لمفترعـه

ان الاشارة الجنسية الواضحة في الصورة توحي الينا بفعل اخصاب ، يغدو معه الشعر عنصرا من عنـاصر الولادة الجديدة ، التي تؤذن بالتحول والتبدل في عناصر العالم . ويزيد من عمق هذه الدلالة أن الشاعر ، عند أبي تمام ، « ساحر نظم» يعيد تشكيل الألوان والعناصر . كما أن الشعر ، فيما يرى، شبيه بالكيمياء ، من حيث قدرتها على تحويل العناصر . (٤١) وذلك شبيه بما قاله أبو نواس عندما أكد أن الشعر « من عقد السحر » (٤٢) . والسحر يصل مالا يتصـل ، ويفصـل بين مالا ينفصل ، ويبدل الأشياء والكائنات ، بل يؤثر فيها عـلى نحو خاطف ، وكأن القصيدة « صواعق منها منجد ومغور » فيما قال بشار . (٤٣)

لنقل ان اقتران الشعر بالسحر والكيمياء من ناحية ، وبالمرأة ولذة الاتصال بها من ناحية ثانية ، يعني قدرته عـلى تجديد الحياة وتطويرها ، من خلال ذلك الفعل الذي يتحـول معه الشعر الى لون فريد من الغواية ، ينجذب اليهـا المتلقي ليتحول ، ويسعى اليها القارىء كي يتشرب شعائر نوع مغاير من الأخـلاق ، تنطوي على التمرد . ولقـد كانت هذه الأخلاق الغاوية تخايل شاعرا مثل بشار . عندما قال : (٤٤)

وقـد مـلأت البـلاد ما بين مغـ
فور الى القـيروان فاليمـن

شعـرا تصلى له العواتق وال
شيب صـلاة الغـواة للوثـن

– ٤ –

ان الغواية التي يحدثها الشعر ، على هذا النحو ، هي بوادر التحول من نظام من التصورات الى نظام آخر . ولا تقتصر هذه الغواية على الجانب الأخلاقي بمعناه الضيق ، عند أولئك الذين خشوا على عذارى البصرة من سحر شعر بشار ، وانما تمتد لتشمل الشك في كل مستويات نظام التصورات القديم، ومحاولة تأسيس نظام آخر .

وغواية الشعر المحدث ، من هذه الزاوية ، جانب لا ينفصل عن غواية أكبر ، على مستوى الفنون ، حيث يتمرد الغناء على أصوله القديمة ، فتتأسس الطريقة الجديدة في الغناء ، في نفس الوقت الذي يتأسس فيه مذهب المحدثين في الشعر . وتتخلص الموسيقى من عقال التطريب لترتفع الى آفاق التعبير ، بل تحلق عند فيلسوف مثل الكندي (– ٢٥٢ هـ) ، الى مصاف الافلاك ، لتقرن ما بين حركاتها وحركات الطبائع . وتماثل الموسيقى ،

كالشعر ، السحر والكيمياء ، من حيث قدرتهما على تعديل الطبائع وتحـــويل الأمزجة . ويتوازى المحـــدث من الغناء مـــع المحدث من الشعر ، فيلفت التوازى الانتباه الى جذر الايقـــاع الذى يصل ما بين الجميع ، ويقال : « ان وزن الشعر من جنس وزن الغناء ، وكتاب العروض من كتاب الموسيقى ، وهو كتاب حد النفوس » (٤٥) واخيرا ، يتحرر الرسم ، أو التصـــوير ، من قيد التحريم ، فيغزو القصور والحمامات ، مثلما يغـــزو القصيدة ، وتصبح لوحاته موضوعا لتأمل الشـــاعر المحدث ، وبخاصة النواسى ، بل يرتبط مفهومه بمفهوم القصيدة ، فاذا الشعر « صناعة ، وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير » (٤٦) وكما يرتبط الشعر والموسيقى بالسحر والكيمياء ، من حيث آثارهما فى الطبائع والأمزجة ، يلج التصوير نفس الدائرة ، ونسمع عن آثاره فى قوى النفس ، وقدرته على تعديلهـــا ، مما يضعنا فى مواجهة الأساس الجمالى لامتزاج الألوان من حيث علاقته بالتشكيل النفسى لامتزاج القوى فى الانسان ، فيقال (٤٧) « انه اذا قرنت الحمرة بالصفرة تحركت القوة العزية . واذا قرنت الصفرة بالسواد تحركت القوة الذليه . واذا قـــرن السواد بالحمرة والصفرة والبياض معا تحركت القوة الكرمية .. واذا قرن الوردى بالصفرة الترنجية والأســـود البنفسجى تحركت القوة السرورية واللذة معا . واذا قرن البياض الذى قد شابه صفرة — وهو التفاحى — بالحمرة تحركت القوة اللذية مع القوة الشوقية . واذا قرنت الالوان بعضها الى بعض ، كالبهار الممزوج فى خد البنات ، تحركت القوى كلها » .

ان هذا التركيز على صلة الفنون بالانفعالات ، أو قوى النفس ، انما هو أثر للوعى بضرورة الفنون ، ومنها الشعر ، وقدرتها على تغيير حياة الانسان وتوجيهها ، كما ان هذا الوعى لا يمكن أن ينشأ الا اذا شعر مبدعو الفنون بضرورة المساهمة فى تغيير الانسان ، وبالتالى الحياة ، من خلال وسائطهم النوعية ، ان ابداعهم ، من هذه الزاوية ، نوع فريد من الغواية ، تقـــود من يتلقاها الى التمرد على طرائق قديمة فى الادراك ، فتفضى به الى مواجهة جديدة للنفس ، ومحاولة تغييرها ، او اصلاحها ، بعيدا عن سطوة الماضى الذى يأخذ صورة الأب الطاغية (٤٨) :

فنفســـك قط اصلحها
ودعنى من قديم اب

— ٥ —

ان التعارض الذى خلقه الشعر المحدث ، اذن ، بين أنصار القديم وانصار الحديث مستوى من مستويات تعارض أكبر . ولذلك كان هـــذا التعارض موازيا لتعارض آخـــر بين قديم وجديد ، فى أنواع أخرى من الفنون ، أهمها الغناء والموسيقى ، كما كان التعارض فى الفنون موازيا ، بدوره ، لتعارض آخر ، على مستوى الفكر ، بين حديث يتمثل فى الايمان بالعقل وقديم يتمثل فى الايمان بالنقل أو التقليد . وأخيرا كان لهذا التعارض ما يوازيه على المستوى الاجتماعى .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يكون أغلب أنصار الحداثة من الموالى الذين اسقطوا الدولة الأموية واقاموا الحكم العباسى ، آملين ، بذلك ، ورغم تباين شرائحهم الاجتماعية ، فى الوصول الى وضـــع ارقى . وكانت الطليعـــة المثقفة لهـــؤلاء الموالى تتراوح ، على المستوى الفكرى ، بين الاعتزال الذى يؤكد قيمة العقل ، فينفى ، ضمنا او صراحة ، أى تميز اجتماعى ينبع من العرق أو الوراثة أو الثروة ، أو أى تميز فكرى يرتبط بالنقل أو التقليد ، وبين أفكار الفلاسفة التى انتشرت فى ظل المناخ الفكرى الذى أشاعه المعتزلة ، بعد أن ارتبطوا رسميا بالحكم فى عهد المأمون (١٩٨ — ٢١٨ هـ) والمعتصم (٢١٨ — ٢٢٧) والواثق (٢٢٧ — ٢٣٢ هـ) . ان هـــؤلاء ، بحكم تكوينهم الاجتماعى وتوجههم الفكرى ، أكثر تطلعا الى الأمـــام ، وأكثر تلهفا على صياغة تصورات محدثة ، تدعمهم فكريا واجتماعيا ، كما أن ارتباطهم الطبيعى بالعقل جعلهم أجرأ فى مخالفة النقل ورفض التقليد .

أما أنصار القديم فينحصر أبرز ممثليهم فى طائفتين . الأولى : علماء اللغة ممن ينصب جهدهم على جمع الشعر القديم (ديوان العرب) والحفاظ على نقاء اللغة من رطانة الأعاجم ، انهـــم معلمون ورواة يعيشون على رواية الماضى وتعليمـــه .
والثانية : مجموعة من أهـــل السنة ، ممن تمسكوا بالنقل ، وردوا المعرفة الى الرواية فحسب . ولقـــد كان التقليد ، عند هؤلاء ، طريقة فى تاسيس معرفة نقلية ، تعتمد على اتبـــاع سلبى ، من غير نظر أو تأمل فى الأدلة العقلية . وكان شعارهم قول الشعبى :

« اياكم والقياس فانكم ان أخذتم به حرمتم الحـــلال وأحللتم الحرام » (٤٩) .

وذلك قول يفضى ، فى بعض سياقاته الى اضـــفاء طابع دينى على الاتبـــاع ، وبالتالى اضـــفاء لون من التشكيك فى الابتداع ، بحيث تمتد العلاقة بين « البدعة » و « الضلالة » و « النار » فتنسحب على « الابتداع » و « البديع » و « المحدث » ، ويصبح التقليد ، بكل مستوياته ، منطقة أمن يغرى بولوجها القول بأن « التقليد أربح لك ، والمقام على اثر رســـول الله صلى الله عليه وسلم أولى بك » .

ان « التقليد » ، فى هذا السياق ، يمثل بؤرة التقـــاء بين اللغويين والمقلدين من أهل السنة : وتتركز عناصر التقاء هذه البؤرة فى رد كل شىء الى الماضى ، وضرورة متابعته ، مما يجعل « التقليد » على المستوى النقلى الاعتقادى موازيا للتقليد على المستوى الأدبى ، فتتجاوب الخشية من القياس ، وارتبـــاط البدعة بالضلالة مع الخوف من الحداثة ، باعتبارها قياســـا خاطئا على الماضى من ناحية ، ومخالفة حادة لما سمى « طريقة العرب » ، أو « نمط الأعراب » أو « طريقة القدماء » أو « عمود الشعر » من ناحية ثانية . ولذلك تتوازى ريبة أهل السنة (النقليين) فى العقل المحدث عند الفلاسفة والمعتزلة مع نفس الريبة عند اللغويين من الشعر المحدث .

واذا كان التكوين الفكرى والاجتماعى لأنصـــار الحداثة يجعلهم أكثر جذرية فى رفض مفهوم التقليد بمستوياته المتوازية فان التكوين المخالف للغويين والنقليين يجعلهم أكثر ارتباطا بالمفهوم بمستوياته المتوازية أيضا . ومن هنا نلمح وحـــدة الموقف التى ترتد اليها استجابات متعددة ازاء ظواهر مختلفة من النشاط فى الفن والفكر ، كما نلمح وحدة الموقف الذى يوازى بين استجابات متعددة لأنواع مختلفة من الفنون .

وليس من الغريب ، والأمر كذلك ، أن نواجه شخصيات بأعيانها تقف موقفا موحدا ، ازاء الحداثة فى الشعر ، والغناء والموسيقى ، والاعتزال والفلسفة على السواء . وشـــخصية اسحاق الموصلى (— ٢٣٥ هـ) واحدة من هذه الشخصيات التى تستحق الاشارة السريعة (٥٠) . لقد « كان فى كـــل

أحواله ينصر الأوائل » . كما كان « يذهب مذهب الأوائل ويسلك سبيلهم » . ومن هنا كانت علاقته وثيقة بلغويين ، مثل ابن الاعرابي (ــ ٢٣١ هـ) يشاركونه نفس النظرة الى العالم والفن . ولقد كان يدافع ، دائما ، عن الغناء القديم ، ويعارض أي اتجاه لتعديل أعرافه ، بل ينظر الى الغناء القديم باعتباره جامعا كل شيء ، فلا حاجة بمن يعرفه الى علوم الاعاجم عند الفلاسفة . ولذلك ألف كتابا « جمع فيه الغناء القديم » ، وهاجم كل من حاول التجديد في الموسيقى والغناء ، ونصح بالاعتماد على القدماء والسرقة منهم ، فذلك أفضل في تقريره من الابتداع على غير مثال . ويتوازى موقف اسحاق من الغناء مع موقفه من الشعر . لقد حاول كتابة شعر على طريقة القدماء ، بل قال الشعر « على السنن الاعراب » ، ووقف موقفا معارضا لشعراء الحداثة ، فحكم على بشار بأنه « كثير التخليط في شعره » . وكان « لا يعد أبا نواس شيئا » ويرى أنه « كثير الخطأ ، وليس على طريق الشعراء » . وأنكر شعر أبي تمام لأنه يتكيء على نفسه ، أي « لا يسلك مسالك الشعراء قبله ، وانما يستقي من نفسه » .

ان هذا التوازي ، في استجابات اسحاق ، ازاء أنواع مختلفة من الفنون يرتد الى موقف موحد ، هو الأساس في تأكيد التقليد ورفض الحداثة ، ولذلك نجد تبريرا موحدا ، يعلي من شأن « القديم » في الشعر والغناء . سأل هارون الرشيد ابراهيم الموصلي (ــ ١٨٨ هـ) ، والد اسحاق ، عن الغناء القديم والمحدث فقال (٥١) :

« الغناء القديم كالوشي العتيق الذي يعرف فضله ، ويتبين حسنه ، بتكرار النظر فيه ، والتأمل له ، فكلما ازددت له تأملا ظهرت لك محاسنه ، والغناء المحدث كالوشي الحديث الذي يروقك منظره ، فكلما تأملته بدت لك معايبه ونقصت بهجته » .

وتلك عبارات لا تفترق كثيرا عن قول اللغويين من انصار القديم في الشعر . لقد قال ابن الاعرابي (ــ ٢٣١) اللغوي :

« ان اشعار هؤلاء المحدثين ــ مثل ابي نواس وغيره ــ مثل الريحان يشم يوما ويذوى فيرمى به ، واشعار القدماء مثل المسك والعنبر ، كلما حركته ازداد طيبا » .

وقال لغوي آخر ، هو ابو حاتم السجستاني (ــ ٢٥٠هـ) عندما سمع شعر أبي تمام « ما اشبه شعر هذا الرجل الا بثياب مصقلات خلقات لها روعة وليس لها مفتش » (٥٢) وتؤكد كل هذه الاقوال موقفا موحدا يميل الى القديم ، مما لا تمجه النفوس ، ولا تمله الآذان ، ولا تخلقه الأيام ، في الغناء والشعر وينفر من المحدث الذي يشبه « الفاكهة لا تلبث الا يسيرا حتى تفنى » .

لنقل ان القديم ، في مثل هذه الأقوال ، يكتسب قوة قاهرة ، باعتباره الأصل الثابت الذي ينبغي القياس عليه ، والذي يعد كل تباعد عنه تشويها له ، كما لاحظ أدونيس بحق في «الثابت والمتحول» . ان هذا القديم لايتطلب خلقا للمعقول بل اذعانا للمنقول . كما أن التسليم به يعني اضفاء لون من التبرير ذي سطوة متعددة الأبعاد ، على علاقات يراد تثبيتها في الحاضر بحجة مؤداها ان الانحراف عن الأصل الثابت يولد خللا يفسد ما هو قائم ، فيؤدي الى الفوضى والفساد . ويزيد من قوة هذه الحجة الاعلاء من نقاء القديم ، وتحويله الى جوهر نقي لا يتأثر بالزمان والمكان . ولذلك كان انصار القديم ، في الغناء ، يقولون (٥٣) « والغناء القديم .. تراه تكرر على مسامعنا طول الزمن ، وفي كل وقت وأوان ، يتناقله المغنون من أوله الى هذه الغاية ، فلا تمله النفوس ولا تمجه الآذان ، ولا تخلقه الأيام . كل يوم يزداد حسنا وطراوة ، فما خرج من المحدث عن طريق القديم فقل ما يستحلي ويحب » .

ان مثل هذه النظرة تفرغ الجديد من جدته ، وتجعل الحداثة ــ اذا اعترف بها ــ مجرد تكرار لنفس الأصل المستمر كما هو عبر الزمان ، أو ، على أحسن الفروض ، مجرد اضافة كمية وليست كيفية للقديم ، بل يمكن أن يقال ، بمنطق مخادع ، ان الجيد « البديع » من « الحديث » انما هو تكرار للقديم ومتابعة له ، أما القبيح فهو التباعد الذي يمثل تشويها للأصل فينتهي الى الاغراق والاحالة . ولقد قال الأصمعي (ــ ٢١٦هـ) عندما سئل عن المحدثين (٥٤) : « ما كان من حسن فقد سبقوا اليه ، وما كان من قبح فهو من عندهم » . وقبل الأصمعي ، بوقت غير يسير ، ذهب أبو عمرو بن العلاء (ــ ١٥٩ هـ) الى أن المحدثين « كل على غيرهم ، ان قالوا حسنا فقد سبقوا اليه ، وان قالوا قبيحا فمن عندهم » . وبمثل هذا المنطق المخادع يصبح الابتداع هو الاستثناء الذي تشوبه الريب ، ويصبح الاتباع هو القاعدة التي يجب ان تلتزم ومن ذا الذي يعرى من الاتباع ، فيما يقول أبو عمرو ابن العلاء ، ويتفرد بالاختراع والابتداع ؟

ان الايمان بالقديم ، على هذا النحو ، عند اللغويين والنقليين ، يعني ايمانا بنموذج شعري قبلي ، لا يمثل أقصى درجات النقاء اللغوي فحسب ، بل يمثل نموذجا لعالم مألوف لا تضطرب عناصره او مكوناته ، ولا تتعقد أساليبه او طرائق صياغته ، ولا تتداخل فيه المدركات والعناصر . ولذلك كان من الطبيعي أن ينظر هؤلاء في حذر الى الشعر المحدث ، وأن يرتابوا فيما يحدثه من بديع . فرفع ابن الاعرابي شعاره الذي لم يتخل عنه ، وهو « القديم أحب الي » (٥٥) ونفر من شعر المحدثين ، لأن أشعارهم سريعة الزوال ، لا يمكن أن يكون لها بقاء . أما اذا تورط والتبس عليه الأمر ، لمعابثة انصار الحداثة ، فلا بأس من الصيحة المشهورة : « خرق . خرق ! »

ولقد سخر الجاحظ (ــ ٢٥٥ هـ) المعتزلي من تذوق أمثال هؤلاء اللغويين للشعر ، وسخر الصولي (ــ ٣٣٦) من عدم قدرتهم على فهم الشعر المحدث . ولعل هذه السخرية فضلا عن طغيان الحداثة ، هي التي دفعت المبرد (ــ ٢٨٥هـ) وثعلبا (ــ ٢٩١) الى محاولة التعرف على شعر أبي تمام بوجه خاص ، وشعر المحدثين بوجه عام ، فذهب المبرد الى صديقه الأمير عبد الله بن المعتز (ــ ٢٩٦ هـ) يستمد منه العون على الفهم . وقدم في كتابه ــ الضائع ــ « الروضة » مختارات من شعر المحدثين ، من أبي نواس « فمن كان في زمانه وانسحب على ذيله » . وذهب ثعلب الى اصدقائه من بني نوبخت ليختاروا له الجيد من شعر ابي تمام ، وليشرحوا له غريبه وغامضه . ومع ذلك ظل كلاهما اقرب الى القديم ، رغم محاولتهما تفهم الشعر المحدث ، فظل ثعلب عاجزا عن تمثل ابي تمام ، وظل المبرد اقرب الى البحتري ، والى القديم بعامة . خصوصا عندما يضيق بما اسماه « سخف كلام المحدثين » حيث يجمع شعرهم «ما بين كفر ولحن» .

- ٦ -

ان نفى مفهوم القديم الثابت ، على هذا النحو ، يتطلب نفيا لكل ما يرتبط به من تمسك بالنقل والتقليد . ونفى التقليد والنقل لا يتم الا بتأكيد العقل . وعندما نؤكد العقل ، نبدأ بتعلم الشك ، على نحو ما نادى النظام (ـ ٢٢٠ هـ) المعتزلى . واذا تعلمنا الشك ناقشنا هذا الثبات المستمر للقديم . واعدنا النظر فى صحته ، بل فى اعتباره الأصل الذى يقاس عليه . ان العقل يسعى الى اكتمال المعرفة . واكتمال المعرفة لا يمكن أن يتحقق بالنقل أو التقليد ، لأن الأول الغاء لوجود الناقل ، والثانى الغاء لعقله ، فكلاهما اتباع من غير نظر أو تأمل .

واهم من ذلك ان تأكيد العقل يقود الى الاختيار ،وبالتالى القبول أو الرفض . ولن يصبح القديم ، فى هذه الحالة ، جوهرا نهائيا ، اكتمل ، دفعة واحدة أو دفعات ، فى الماضى ، فلم يبق سوى تكراره ، وانما يصبح القديم بعض خبرة النوع الانسانى التى تقبل احتمالات الزيادة والتطور ، أو التغير والتحول . كما تصبح هذه الخبرة ، لو استخدمنا عبارات فيلسوف مثل الكندى ، حلقة من حلقات تتميم النوع الانسانى وحرى بنا ، اذا كنا حراصا على تتميم نوعنا ، اذ الحق فى ذلك ، فيما يقول الكندى ، أن نبدأ مما قاله القدماء ، لا على سبيل تكراره ، باعتباره الأكمل والأنقى ، بل على سبيل « تتميم ما لم يقولوا فيه قولا تاما ، على مجرى عادة اللسان وسنة الزمان . » (٥٦) ومن المؤكد أننا لن نتمم ما قاله القدماء لو بدأنا منهم ، باعتبارهم البداية المطلقة ، فمثل هذا الفهم الغاء للحاضر ، وانما يكتمل « تتميم » النوع الانسانى لو بدأنا من الحاضر نفسه ، ونظرنا الى ما قاله القدماء من منظور « سنة الزمان » الذى نعيشه . وعندئذ لن يصبح الحاضر مجرد اسقاط أو تكرار آلى للماضى ، بل يصبح الحاضر قوة موجهة فى اعادة النظر الى الماضى .

وبقدر ما تشير عبارات الكندى ، فى هذا السياق ، الى وعيه بدور العقل المحدث فى عصره ، فانها تفتح السبيل مع بقية تعاليم الاعتزال ، أمام هذا العقل ليعيد النظر فى كل شىء ، مثلما تفتح السبيل أمامه للاضافة الكيفية ، التى تنطلق من سنة الزمان . يضاف الى ذلك أنها توسع رقعة التراث امام هذا العقل ، ولا تقصر الماضى على العرب فحسب ، بل تمتد به ليشمل أمما مباينة للعرب وأجناسا قاصية عنهم .

وبمثل هذا النحو من التفكير لن يكون الحسن مقصورا على القديم والقبيح مقصورا على الحديث ، أو يكون الحسن من الحديث تكرارا للقديم . بل يصبح الحديث من قبيل ما هو متمم للنوع الانسانى ، ويصبح اللاحق مضيفا الى المتقدم ، بل يصبح ابتداعه شرطا لانتمائه الى النوع الانسانى ، فلا يفارق ابتداعه ، فى النهاية ، « سنة الزمان » فيما يقول الكندى ، أو « جدة الزمان » فيما يقول أبو نواس .

وبمثل هذا النحو من التفكير ، أيضا ، لن يكون علم « العرب » ـ وحده ـ هو « العلم الظاهر المعيان ، الصادق عند الامتحان » ، على نحو يغدو معه الشعر العربى القديم منطويا على « الحكم المضارعة لحكم الفلاسفة » ، فيما يقول ابن قتيبة (٥٧) (ـ ٢٧٦ هـ) الذى يرفع شعار « التقليد أربح لك » ، بل يصبح العلم مرتبطا بالحق أو الحقيقة . والحق يعلو على الجنس ، أو التعصب للعرق ، وينبغى ـ فيما يقول الكندى (ـ ٢٥٢ هـ) الذى عاصر ابن قتيبة ـ أن لا نستحى من الحق ، واقتناء الحق من أين أتى ، « وان أتى من الأجناس القاصية عنا والأمم المباينة لنا ، فانه لا شىء أولى بطالب الحق من الحق ، وليس ينبغى بخس الحق ولا تصغير قائله ولا الآتى به . فلا أحد بخس بالحق ، بل كل يشرفه الحق (٥٨) » . وعندئذ لن يصبح الاقتصار على القديم من شعر العرب كافيا للحكم على الشعر ، أو يصبح الاقتصار على القديم من الغناء العربى كافيا للحكم على الغناء ، بل يصبح التعرف على تراث الأمم الأخرى (علوم الأعاجم) أمرا لازما لا تكتمل عملية النقد دونه .

ان هذا النحو من التفكير ، باختصار ، يدمر ثبات القديم فى الشعر والغناء والموسيقى ، مثلما يدمر مفهوم التقليد والنقل المقيد لحركة العقل فى الفكر ، فيزيح كل ما يعوق الحداثة من قيود ، ويؤسسها باعتبارها ادراكا شاملا يضم الفكر والفنون معا .

ومن المؤكد أن تصاعد الحداثة فى الشعر ، اذا شئنا التخصيص ، ما كان يمكن أن يتم لو لم يتواز مع تصاعد الحداثة فى الفكر . لقد مثل المعتزلة والفلاسفة المستوى الفكرى من الحداثة ، مثلما مثل بشار وصالح وأبو نواس وأبو تمام المستوى الابداعى لها فى الشعر . ولقد شارك الفلاسفة والمعتزلة فى النشاط الابداعى للشعر . ولم يكن من قبيل المصادفة أن تختلط أشعار النظام المعتزلى بأشعار أبى نواس الشاعر ، أو تتجاوب شكاية الكندى الشعرية ـ بعد سقوط المعتزلة أثر الانقلاب السنى للمتوكل (٢٣٢ ـ ٢٤٧ هـ) ـ مع شكاية صالح بن عبد القدوس من جهلاء عصره . يضاف الى ذلك أن المعتزلة والمتفلسفة ساهموا فى توجيه النشاط الادبى المتميز للحداثة ، بترجمة تراث الأمم الأخرى وشرحه (الهند . اليونان . فارس) والتعريف به ، فيما يتصل بالبلاغة والنقد ، والخطابة والشعر ، كما كان لهم فضلا عن ذلك ، مواقفهم النقدية من نشاط الشعراء المحدثين وتأصيلهم للجوانب الأصيلة فيه .

ولقد كان الشعراء المحدثون ، بدورهم ، وثيقى الصلة بمفكرى الاعتزال والفلسفة ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتقارب واصل بن عطاء (ـ ١٣١ هـ) وعمرو بن عبيد (ـ ١٤٤ هـ) مع صالح بن عبد القدوس وبشار بن برد . فى النشأة الفكرية ، وأن يشتركوا جميعا ، فى جدل فكرى . انتهى بواصل وعمرو الى تأسيس الاعتزال ، وانتهى ببشار وصالح الى تأسيس مذهب محدث فى الشعر (٥٩) . ولم يكن من قبيل المصادفة ، أيضا ، أن يتقارب ابراهيم النظام مع أبى نواس فى النشأة . صحيح أن السبل اختلفت بهما بعد ذلك ، فتحول النظام الى الكلام ـ الاعتزال ـ وتحول النواسى الى الشعر (٦٠) ، واختصما فيما يقال ، ولكن الشك ظل قاسما مشتركا فيما بينهما ، فأكد النظام مبدأ الشك فى التراث الاعتزالى على نحو لم يسبق اليه ، وفتح النواسى أبواب القصيدة المحدثة للشك ، فى التصورات الاجتماعية والتحولات الفكرية والدينية المتعارف عليها ، على نحو لم يسبق اليه أيضا .

ان مبدأ الشك الذى أكده المعتزلة ساعد على فتح الأبواب المغلقة أمام الشعراء المحدثين ، وحرر الشاعر ، داخليا من قيود النقل والتقليد . ولذلك كان لصالح بن عبد القدوس كتاب يفخر به ، فيما يقال ، اسمه « كتاب الشكوك » لا يمكن

أن نفصله ، رغم ضياعه ، عما يقوله النظام من أن « الشـك أقرب اليك من الجاحد ولم يكن يقين قط حتى صار فيه شك، ولم ينتقل أحد من اعتقاد الى اعتقاد غيره حتى يكون بينهما حال شك » (٦١) صحيح أن واصلا بن عطاء ، صديق بشار القديم ، وممدوحه ، تنكر لصداقته مع الشاعر ، يوم أن تمرد بشار على المسلمات التي تجمع بينهما ، فهاجم الصديق المتكلم صديقه الشاعر ، بل هدد حياته ، حتى أخرجه من البصرة . وصحيح ، أيضا ، أن النظام هاجم النواسي لمجونه ، واختلف معه في مفهوم « العفـو » . ولكن هل كان يستطيع بشار والنواسي خوض المجالات الخطرة دينيا واجتماعيا ، لولا مشاركتهم في بنية فكرية أشمل أسسها المعتزلة والفلاسفة في مواجهة بنية النقل ؟

ولقد أبدع أبو تمام أهم شعره في مناخ اعتزالي واضح امتد منذ تولي المأمون وامتد حتى نهـايه عهـد الواثق ، وبين هذين العهدين ، وفي رجـاله الدين تأثـروا بالاعتزال كتب أبو تمام أهم قصائده ، وتعرف ، فضلا عن فكر المعتزلة ، الى فكر أول فيلسوف عربي ، وأول شارح لكتاب الشعر الأرسطي واعني الكندي الذي عاصر أبا تمام في النشاط ، بل نقده في مجلس المعتصم ، ولذلك حصر الآمدي أنصار أبي تمام في « من يميل الى التدقيق وفلسفي الكلام » وقرن هذا الحصر بتمييز شعر أبي تمام ، لأن « شعره لا يشبه شعر الأوائل ، ولا على طريقتهم . » (٦٢)

- ٧ -

ان هذا التجاوب والتداخل بين المستوى الفكري والابداعي من الحداثة أدى الى تأسيس ما يمكن أن نسميه «النقد المحدث» في مقابل « النقد القديم » . واذا كان اللغويون والنقليون من أهل السنة يمثلون النقد القديم فان المعتزلة والفلاسـفة هم الذين صاغوا أصول النقد الحديث .

ويرتد الفارق الاساسي بين النقدين الى جذر الحركة في العملية النقدية نفسها . ان النقد الأول (القديم) نقد نقلي ، يبدأ وينتهي بالقياس على الماضي ، أو - بعبارة أدق - اسقاط الماضي على الحاضر ، على نحو يخلع القيمة على المتشابـه مع الماضي ، ويسلبها من المخالف له ، مما يؤدي الى الغاء أي وجود فعلي للحاضر ، والعجز عن ادراك أي أصيل فيه ، أما النقـد الثاني (المحدث) فنقد عقلي ، يبدأ من الحاضر نفسـه ، ليحاول اكتشاف انتاجه وتحليله وتبريره ، لينتهي الى ادراك قيمته ، مما يمكنه من تقبل الأصيل من الحاضر ، باعتبـاره محاولة تتميم لابد منها ، واضافة تستحق الوصف بالقيمة ، لذاتها وفي ذاتها .

واذا كان الناقد النقلي يعتمد على ما ينقل من أحكام ، او يخبطه من انطباعات ، فان الناقد العقلي يعتمد على ما يعقل من خواص ، وما يستنبط من معايير . انه ناقد يبحث عن جوهر الشعر ، في ذاته ، بغض النظر عن التعصب القبلي لزمن القائل أو شخصه . والبحث عن جوهر الشعر يقود ، ضمنا ، الى صياغة معيار للقيمة ، أعني معيارا يجرده العقل من القصائد القديمة والحديثة على السواء ، ليعود العقل فيجعل منه أساسا للتحليل والحكم . صحيح أن حركة العقل ، في هذه العملية، تظل موجهة بقوة الحاضر وسطوة جدة الزمان ، الا أنهـا ، بسبب تجريدها ، تنتهي الى قواعد ذات صبغة موضوعية ، عندما تسـتخلص من المحدث ، في الحاضر ، خصـائصه الأساسية التي تميزه عن الأصـيل من القديم من ناحية ، وتصله بـه في نفس الوقت ، مما يؤدي الى أن يرتبط نفي القيمة ، أو اثباتها ، بأصول تحدد الحسن والقبيح من الشعر بغض النظر عن الزمان والمكان .

ولقد دعم الفكر الاعتزالي الأساس النظري للنقد العقلي وذلك بتأكيد مبدأ « الحسن والقبح العقليين » . ان هذا المبدأ ينفي ، على المستوى النقدي ، الاعلاء من القديم لمجرد القدم ، والتهوين من المحدث لمجرد الحداثة ، ويرد عنصر القيمة في الشعر الى أصول عقلية ثابتة ، ملازمة لصفات الحسن والقبح، بغض النظر عن الزمان والمكان ، أو التصورات النقلية . وكما يدعم هذا المبدأ الاساس الموضوعي للنقد ، فيتجاوز به اطار الانطباعات والاهواء الى اطار التصورات والمفاهيم ، فانه يؤسس مبررا عقلانيا للحداثة ، يجعلها متأبية على الهجوم ، وقادرة على الوجود .

ومن هذه الزاوية كان الجاحظ المعتزلي أول من نصـر الشعر المحدث على أساس عقلي راسخ . لقد رد الجودة الى خصائص عقلية يمكن تلخيصها في مبدأي « الصـياغة » و « التصوير » . والصياغة مبدأ يلمح الانتظام اللغـوي الفريد لأبيات الشعر (٦٣) ، منفردة « كأن البيت بأسـره كلمة واحدة ، وكأن الكلمة بأسرها حرف واحد » ، ومتصـلة يجمع بينها قران ، يصل بين الأبيات جميعا . ويؤدي هـذا المبدأ الى التسليم باستحالة ترجمة الشعر من لغة الى أخرى . والتسليم بأن لكل شاعر ألفاظا بأعيانها يلهج بها » ويديرهـا في كلامه ، وان كان واسع العلم ، غزير المعاني ، كثير اللفظ. أما التصوير فهو مبدأ يلمح الخاصـية النوعية للشعر ، من زاوية التقديم الحسي للمعنى ، مما يؤكد تجاوز الشعر لمجرد نظم الحكم الأخلاقية ، أو المغزى الديني المتعارف عليه ، وبالتالي اختلاف الشعر عن النقل الحرفي للمعطيات ، بل التقاطـه للممكن منها ، وتأنيه ازاء الصـفة التي تشبع فينتج عنهمـا طرفان ، يعلوان على الفهم الحرفي للصدق والكذب (٦٤) . وبهذين المبدأين تتجلى العلاقة بين الشعر والفنون ، وتتكشف الخصائص الجذرية التي تصل ما بين الشعر والموسيقى والغناء من ناحية وما بين الشعر والتصوير من ناحية ثانية ، من زاوية التشكيل الذي يؤسس معيارا للقيمة في الجميع . باختصار تتحدد قيمة الحسن ، في مقابل القبيح تحددا يتجاوز الزمان ويسوي بين القديم والحديث ، من حيث هما شعر .

ولذلك يسخر الجاحظ من اللغويين مؤكدا أن من يرفض شعر المحدثين لا يعدو أن يكون « راوية غير بصير بجوهـر ما يروى . ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان وفي أي زمن كان . » (٦٥) ويوازن بين قصيدة للنواسي والمهلهل فيفضل الأول (المحدث) على الثاني (القديم) (٦٦) . يذهب الى تأكيد قيمة النواسي على أساس جودة السبك والحذق بالصنعة « وان تأملت شعره فضلته الا أن تعترض عليك فيه العصبية ، أو ترى أن أهل البدو أبدا أشعر ، وأن المولدين لا يقاربونهم في شيء ، فان اعترض هذا الباب عليك فانك لا تبصر الحق من الباطل . » (٦٧)

وبمثل هذا الفهم لمبدأ الحسن والقبح ، يمكن الدفاع عن مخالفة شاعر كأبي تمام للقدماء ، على أساس أن المهم في الشعر هو الجودة لا المتابعة . والجودة يمكن أن تقترن بالتصـورات

الجديدة ، أو بما اسماه الآمدى « دقيق المعاني وفلسفي الكلام » . وما دام العقل يأتى فى المرتبة الاولى سابقا على النقل ، فالاجتهاد فى الشعر ، والسعي وراء تصورات جديدة مخالفة للقديم، اجدى على الشاعر من متابعة بلاغة الأطلال. ويقترن الحماس للابتكار والابتداع ، فى هذا السياق بحماس البحث عن آفاق فكرية مغايرة ، وجدها انصار أبى تمام فى شاعرهم ، فجعلوه قمة مذهب جديد الحوا على حداثته ، ووصفوا الشاعر نفسه بأنه « رب المعانى المبتكرة » حتى أنه لا يوجد أحد من الشعراء يعمل المعانى ويخترعها ، ويتكىء على نفسه فيها ، أكثر من أبى تمام » (٦٨) ومما يقوى هذا الحماس ان أبا تمام نفسه كان لايركن الى الادراك المألوف بل يعيد تشكيل الأشياء فى استعارات توقع العقل النقلى فى شراك عدم الفهم ، لكنها كانت تخايل الطليعة المحدثة من ابناء عصره بآفاق باهرة . ولقد اشار أبو تمام ، نفسه الى هذه الآفاق عندما قال : (٦٩)

سأجهد حتى أبلغ الشعر شأوه
وان كان لى طوعا ولست بجاهد

وترتبط هذه الآفاق فى شعر أبى تمام ، وبقية اقرانه ، فى زاوية من زواياها ، بالغاء الهوة الشكلية بين الشعر والفكر والانتقال بالقصيدة من منطقة الدعاية والتسلية الى منطقة التامل ، مما يؤدى ، على المستوى النقدى ، الى طرح الوظيفة المعرفية للشعر ، واعادة تحديده من زاويتها .

ومن المؤكد ان الشعر لم يعد ، عند أنصار الحداثة ، مجرد وثيقة لغوية تستمد منها معارف تتصل بالماضى ، أو قواعد اللغة . لقد اصبح له دوره المعرفى فى توجيه الحاضر والكشف عن جوانبه . ولقد طرح المعتزلة هذا الدور للشعر عندما اكدوا ، على لسان الجاحظ ، أن الشعر ليس من الأرفاق والعلوم التطبيقية، وان نفعه مقصورعلى اهله. وتلك العبارات لايمكن ان تفهم فهما موجبا الا اذا قرنت بسياق تقسيم طبقات العلم عند معتزلى آخر هو أبو العباس الناشىء (ـ ٢٩٣ ص) ان الشعر ، عند أبى العباس ، يشارك الموسيقى فى قيمته المعرفية ، ولذلك فهو بعض علوم الفلسفة ، ولكن الشعر يعلو بمحتواه المعرفى على بقية علوم الفلسفة « واذا كانت اللحون ، عند الفلاسفة ، أعظم أركان العمل الذى هو أحد قسمى الفلسفة ، وجدنا الشعر أقدم من لحنه لا محالة ، فكان أعظم من الذى هو أعظم أركان الفلسفة » (٧٠)

ان تاكيدالقيمة المعرفية للشعر، على هذا النحو، يقود الى تاكيد أن «الشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم» (٧١) وصفه العالم، هنا، تشير الى الفكر باعتباره خاصية متميزة لشاعر يتامل الأشياء ، ويفيد فى تأملها من الفلسفة ، مما يمنحه قدرة أكبر على اكتشاف معطيات عالمه ، وادراك علاقاتها المتشابكة . ولعل هذا ما كان يعنيه النواسى عندما قال ساخرا ـ كعادته ـ : «الست من الفلاسفة الكبار ؟» (٧٢)

ولكن خوض الشاعر فى مجال الفكر لابد ان يثير قضية الفكر الشعرى والفرق بينه وبين الفكر الفلسفى ، كما يطرح السؤال المهم عن الفرق بين الشاعر والفيلسوف . لقد أثار شعرصالح بن عبدالقدوس هذه القضية، لاول مرةفى التراث النقدى، فانتهى الجاحظ الى التمييز بين نظم الفكر ومعاناته ، وروى عن أساتذته قولهم :« لو أن شعر صالح بن عبد القدوس .. كان مفرقا فى أشعار كثيرة لصارت تلك الأشعار أرفع مما هى عليه بطبقات » . وكان الجاحظ يعنى بذلك ان صالحا أثقل قصائده بالأمثال ، وان الأمثال تلخص الفكر ، فتعرض هيكله المجرد فحسب ، أما الشعر فهو تصوير يتحول فيه الفكر المجرد الى معطيات حسية ذات محتوى انفعالى ، ولذلك تفقد القصيدة قيمتها « اذا كانت كلها أمثالا » .

وما يقال عن الفكر لابد وان يقال عن علاقة الشعر بمصطلح الفلسفة ، خصوصا بعد ان اصبحت لغة الفلسفة بعض نسيج المعجم الشعرى عند الشاعر المحدث . ان الأمر هنا ، يرتد الى ادراك جديد لابد أن يؤديه لفظ جديد . ولغة الفلسفة يمكن ان تدخل فى الشعر ، اذا اندمجت فى سياقه واذا كانت الأسماء المعتادة قد «عجزت عن اتساع المعانى». لذلك وسمت محاولة أبى نواس بالظرف ، عندما استخدم الفاظ المتكلمين فى شعره ، بل امتدت الصفة فشملت بقية المحدثين « فى كل ما قالوه على جهة التظرف والتملح » (٧٤) قد يعكر مفهوم التظرف والتملح على بعض الجوانب الثورية للقضية ، لكن معالجة القضية ، فى ذاتها . تكشف عن ادراك نقدى محدث ، يحاول أن يستوعب قضايا الحداثة ويبررها .

على أن القيمة المعرفية للشعر ، والصلة المتصاعدة بينه وبين الفكر ، أو الفلسفة ، لابد أن تطرح قضية « الغموض » فى الشعر . ان معاناة الشاعر المحدث لكثير من الافكار والتصورات ، كان يعنى طرحا لمعان ، وصفت بأنها فلسفية مرة ، وانها تستخرج بالغوص والفكرة مرة أخرى . وأيا كانت التسمية فانها تشيرالى محاولة شاعر يكتشف عوالم جديدة ويعيد النظر فى كل شىء ، باحثا عن المعنى والدلالة . وعندما يصبح الحاضر معقدا ، ويفشل الادراك السطحى فى اكتشاف المعنى ، أو اقتناصه فى لغة المسمى ، يصبح الغموض شرطا من شروط الحداثة .

ولكن غموض الشعر يمكن أن يكون موضع ريبة ، تدفع المتحمس الى التردد ، خاصة اذا تأثر بما قيل عن الوضوح وجمال « المعنى المكشوف » . على أن هذه الريبة تنتفى اذا استند الاعجاب بشاعر غامض ، مثل أبى تمام ، الى بعض ما نقله المتفلسفة عن التراث النقدى السابق على العرب ، وبخاصة بعض ما ترجم من كتاب الخطابة لأرسطو ، وقد ترجم فى فترة باكرة ، يمكن أن ترجع الى أواخر القرن الثانى للهجرة . فى هذا الكتاب نجد المترجم يقول بوضوح (٧٥) ينبغى ان نهب اللغة مظهرا غريبا ، فان العجيبات انما تكن من البعيدات ، وما يحدث العجب يحدث اللذة . » كما يقول(٧٦) « لا ينجح أيضا الذين يقولون التفكيرات السخيفة . وقد أعنى بالسخيفة تلك التى هى مكشوفة بينة لكل أحد ، لا يحتاج الى أن يفحص عنها » . وأهم من ذلك كله الحديث عن اللذة وكيفية الوصول اليها ، حيث يقول المترجم (٧٧) : « وتبلغ هذه الغاية اذا كان الفكر خارجا عن المألوف ، غير متفق مع الآراء الجارية » . ان مثل هذه الأقاويل تدعم مبدأ نقديا جديدا ، تستند اليه الحداثة فى تبريرها لغموض شعرها .

وعلى اساس من هذا المبدأ يصبح الخروج على المألوف مبررا نقديا ، لانه قد ارتبط بطلب الجودة وتحقيق اللذة العقلية ، كما تصبح الغرابة او الغموض خاصية لكل شعر محدث ، تناقض ، بذاتها ، التفكيرات السخيفة ، خاصة عندما تقترن « السخافة » بالفكر « المكشوف » الواضح للجميع

وبذلك كله يمكن أن يقال (٧٨) : « أفخر الشعر ماغمض فلم يعطك غرضه الا بعد مماطلة منه ».

ان التمسك بهذا الفهم الجديد الذى يقرن الجودة بالغموض هو الذى دفع المحدثين من النقاد الى السخرية من النقليين ، وبالتالى القول بأن اللغويين لم يجدوا فى شعر المحدثين ، منذ عهد بشار ، أئمة كائمتهم فى الشعر القديم، يفسرون لهم غامض الشعر المحدث ، ويمهدون لهم الطريق الى فهم جوانبه ، فقصروا فى الفهم ووقعوا فى الجهل ، فعادوا الشعر المحدث ، لأنهم لم يحيطوا به علما . والانسان ، فيما يقول الصولى ، عدو ما جهل ، « ولو سكت من لا يدرى لاستراح الناس ».

هوامش

(١) طبقات ابن المعتز (ط . المعارف) ص ٢٤ والموشح (ت . البجاوى) ص ٣٩٢

(٢) الكامل للمبرد (ت ابو الفضل ابراهيم) ٣/٢ واخبار أبى تمام (ط . لجنة التاليف) ص ١٧ وطبقات ابن المعتز . ص ٨٧

(٣) الموشح/٤٤٠ ، ٤٦٥

(٤) لسان العرب ، مادة « حدث » وكشاف الفنون (ط.خياط) ٧٩/٢ ، ٢٧٨

(٥) امالى المرتضى (ط . الحلبى) ١٤٥/١ وقارن بطبقات ابن المعتز/٩١ - ٩٢

(٦) كليلة ودمنة (ط . بيروت ١٩٧٢) ص ١٨

(٧) قارن بين ماجاء عند الجاحظ ، على سبيل المثال ، فى البيان والتبيين (ت . هارون) ٥/١ - ٦ ، ١٩٤ - ١٩٧ ، ٢٧٠ - ٢٧٢ وما جاء فى كليلة ودمنة/ ٢٨ - ٢٩ ، ٥٤ - ٥٥

(٨) البيان والتبيين ٢٢/٤

(٩) ديوان أبى نواس (ت . أحمد الغزالى) ص ٦٢٠

(١٠) المرجع السابق/٦٠٤

(١١) المرجع السابق/٦٣٩

(١٢) المرجع السابق/٦٠٠

(١٣) المرجع السابق/٢٢٠

(١٤) المرجع السابق/٥١٩ حيث يقول :

هذا زمان القرود فاخضع
وكن لهم سامعا مطيعا

(١٥) المرجع السابق/٣٩٤

(١٦) ديوان أبى تمام (ط . المعارف) ١٥٤/٢

(١٧) المرجع السابق ٣٣٦/١

(١٨) ديوان بشار (ط . لجنة التاليف) ١٣٧/٤

(١٩) ديوان أبى نواس/٤٧٣

(٢٠) ديوان أبى تمام ٢٧٣/٢

(٢١) ديوان أبى تمام ٩٠/١

(٢٢) ديوان أبى تمام ٣٨٢/١

(٢٣) ديوان أبى نواس/٥٧

(٢٤) ديوان أبى تمام ٣٩٣/١

(٢٥) ديوان أبى تمام ٢٥٩/١

(٢٦) ديوان أبى تمام ١٦٠/٢

(٢٧) يقول أبو تمام : (د ٥٥٢/٤ وقارن بنفسه ٣٠٩/٢ ، ٥٢٢/٤ ، ٥٧٠)

اذا قصدت لشأو خلت انى قد
ادركته أدركتنى حرفة الأدب
بغربة كاغتراب الجود ان برقت
بأوبة ودقت بالخلف والكذب

(٢٨) يقول أبو تمام :

عربية تؤنس الآداب وحشتها
فما تحل على قلب فترتحل ٢٠/٣

غرائب لاقت فى فنائك انسها
من المجد فهى الآن غير غرائب ٢١٤/١

انسية وحشية كثرت بها
حركات أهل الأرض فهى سكون ٣٢٩/٣

خذها مغربة فى الأرض آنسة
بكل فهم غريب حين تغترب ٢٥٨/١

يغدون مغتربات فى البلاد فما
يزلن يؤنسن فى الآفاق مغتربا ٢٣٨/١

(٢٩) ديوان أبى تمام ٢٨٨/١

(٣٠) ديوان أبى تمام ٢١٤/١ ، ٩٠/١

(٣١) زهر الآداب (ط زكى مبارك) ١٥١/١

(٣٢) ديوان أبى تمام ٣٤٩/٢

(٣٣) ديوان أبى تمام ٣٣١/٣

(٣٤) ديوان أبى تمام ٢٥٦/٢

(٣٥) ديوان أبى تمام ١٧٩/٣

(٣٦) ديوان أبى تمام ٥٨٣/٤ - ٥٨٤

(٣٧) ديوان أبى تمام ٩٦/١

(٣٨) ديوان أبى تمام ٣٢٩/٣

(٣٩) ديوان أبى تمام ٢٥٦/٢

(٤٠) ديوان أبى تمام ٣٥٠/٢

(٤١) ديوان أبى تمام ٣٤٩/٢ ، ٤٤٠/٤

(٤٢) ديوان أبى نواس/٢٦٤

(٤٣) ديوان بشار ٧١/٤

(٤٤) الأغانى (ط . دار الكتب) ٢٤١/٣ - ٢٤٢

(٤٥) رسائل الجاحظ (ت · هارون) ٢/١٦٠

(٤٦) الحيوان (ت · هارون) ٣/١٣٢

(٤٧) مؤلفات الكندي الموسيقية (ت · زكريا يوسف) ص ١٠٤ ــ ١٠٥

(٤٨) ديوان ابي تمام ٤/٥٩٣

(٤٩) تأويل مختلف الحديث لابن قتيبة (مطبعة كردستان) ص ٧٠ ، ٧٨

(٥٠) راجع الأغاني ٥/٢٣٢ وما بعدها ، ٣/١٥٥ ، والموشح/٤٠٨ ــ ٤٠٩ ، ٥٠٢

(٥١) كمال أدب الغناء (ت · غطاس خشبة) ص ٣٠

(٥٢) الموشح/٣٨٤ ، وأخبار أبي تمام/٢٤٤

(٥٣) كمال أدب الغناء/٣٠

(٥٤) الأغاني (ط · الساسي) ١٦/١٣ والرسالة الموضحة (ت · محمد نجم) ١٤٣

(٥٥) الموشح/٣٨٤ واخبار أبي تمام/١٧٦

(٥٦) رسائل الكندي الفلسفية (ت · أبو ريدة) ١/١٠٣

(٥٧) مقدمة الأنواء لابن قتيبة ، والشعر والشعراء (ت · شاكر) ١/١٠٣

(٥٨) رسائل الكندي ١/١٠٣

(٥٩) قارن بالأغاني ٣/١٤٦

(٦٠) في طبقات ابن المعتز (ص : ٢٧٢) « كان مذهب النظام في أول أمره الشعر وانتقل الى الكلام ومذهب ابي نواس الكلام وانتقل الى الشعر » · وقارن بديوان أبي نواس/٥٣٠ ، ٢٦٥

(٦١) الحيوان ٦/١٦

(٦٢) الموازنة للآمدي (ت · السيد صقر) ١/٤ ــ ٥

(٦٣) راجع الحيوان ١/٧٥ ، ٣/٣٣٦

(٦٤) الحيوان ٣/١٣٠ ، ٥/١٧٤ ــ ١٧٥ ، والبيان ٤/٢٤

(٦٥) المرجع السابق ٢/١٣٠

(٦٦) المرجع السابق ٣/١٢٩

(٦٧) المرجع السابق ٢/٢٧

(٦٨) أخبار أبي تمام/٥٣

(٦٩) ديوان أبي تمام ٢/٧٧

(٧٠) العمدة لابن رشيق (ط محيي الدين عبد الحميد) ١/٢٥ ــ ٢٦

(٧١) الموازنة ١/٢٥

(٧٢) ديوان أبي نواس/٢٦٥

(٧٣) البيان والتبيين ١/٢٠٦

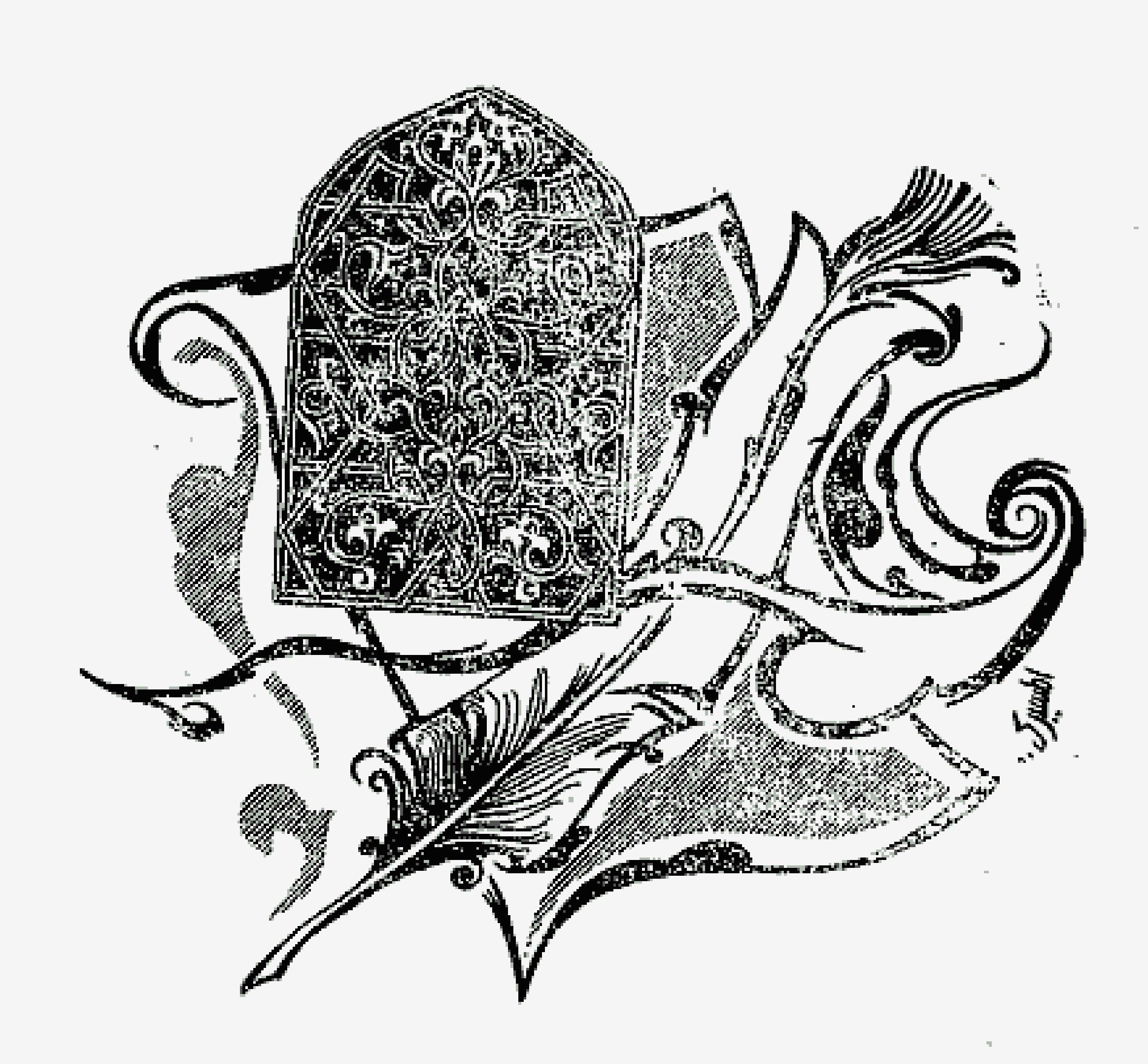
(٧٤) المرجع السابق ١/١٤١

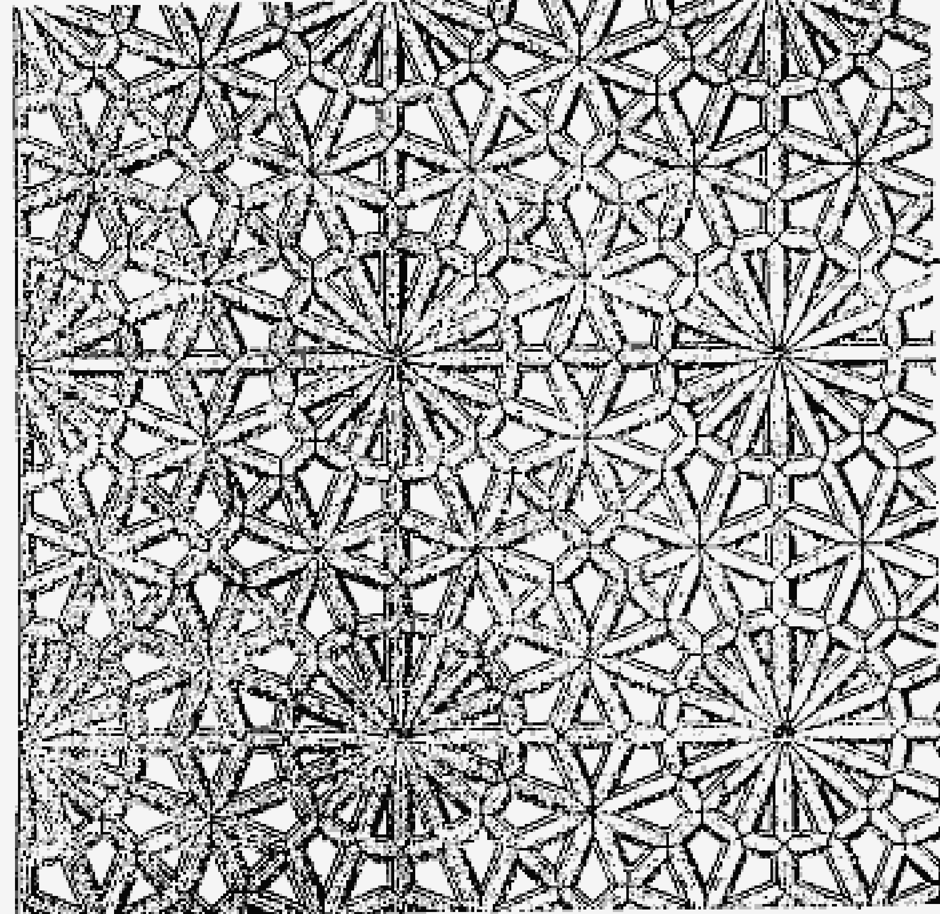
(٧٥) الترجمة العربية القديمة للخطابة (ت · عبد الرحمن بدوى)/٧٦

(٧٦) المرجع السابق/٢١٣

(٧٧) المرجع السابق/٢٢٠

(٧٨) المثل السائر لابن الأثير (ت · الحوفي) ٤/٦ ــ ٧









الدكتور تمّام حسان

أولا : النحو :

كانت الدوافع التى دفعت الى الدراسات اللغوية فى التراث العربى متعددة ومتنوعة • فلقد كان منها ما هو دينى وما هو قومى وما هو سياسى واجتماعى • ونستطيع ان نسوق طائفة من هذه الدوافع التى سيكون الالمام بها عونا لنا على فهم بعض الأمور التى سنوردها فيما بعد .

١ ــ كان المسلمون وما يزالون حراصا على ضبط النص القرآنى والحفاظ عليه ان يتطرق اليه تحريف فى بنية الكلمات أو لحن فى اعرابها أو لبس من أى نوع فى معانى الجمل • فلما اتسعت الفتوح الاسلامية وشاعت مخالطة العرب لابناء الامم المغلوبة حدث ما كان لابد أن يحدث من ضعف الملكات اللغوية عند العرب وشاع الخطأ فى تلاوة القرآن ففزع أولو الامر من المسلمين الى ضبط النص القرآنى بالشكل • ولقد قام أبو الاسود الدؤلى بهذا الضبط بالشكل وقصة ذلك معروفة ومشهورة • وهنا استطيع أن أزعم ان صلة أبى الاسود بنشاة النحو تكاد تعدو قيامه بهذا الضبط وأن القيمة الحقيقية لهذا العمل تتمثل فى اختراع أسماء للحركات والسكون لان هذه الاسماء يسرت لخلفاء أبى الاسود ادراك الاطراد فى ظاهرة الاعراب واقامة دراسة نظرية لها • ومن هنا جاء النحو مبنيا على الاعراب والعامل .

٢ ــ فتح الله على العرب أراضى لم يطاوها من قبل وكان لشعوب البلاد المفتوحة ثقافات لم يكن للعرب مثلها . وقد دخل العرب الى هذه البلاد وفى ايديهم كتاب الله يريدون ان يبلغوه للأمم بالحكمة والموعظة الحسنة وليس بمجرد القهر وحد السيف . وكان على العربى اما ان يستكين ويجلس من أبناء الامم المغلوبة مجلس التلميذ فيتلقى منهم ثقافات تتعارض مع دعوته التى يدعو لها واما ان ينشىء لنفسه ثقافة يعتز بها كما يعتز هؤلاء بثقافاتهم ويكون بها أستاذا لهؤلاء المغلوبين الذين كان لابد لهم من تعلم ما فى أيدى الغالبين ليستطيعوا أن يكيفوا مستقبلهم بكيفية هذا الكيان الجديد الذى جمع

● التراث اللغوى العربى

الغالب والمغلوب فى زمالة واحدة – كيان الدولة الاسلامية • وهكذا نشأت الدراسات اللغوية لتكون بذرة الثقافة الجديدة •

٣ – اذا كان أبو الأسود قد بدأ بضبط المصحف فان خلفاءه هم الذين أنشأوا النحو : وقد كانت الفترة التى تلت موت أبى الاسود فترة بناء القواعد المفردة فى بنية نحوية كلية حتى اكتمل البناء بعبد الله بن أبى اسحق الحضرمى الذى كان « أول من بعج النحو ومد القياس وشرح العلل » (١) • وبهذه الاولية يعتبر ابن ابى اسحق هو المؤسس الحقيقى للنحو العربى وهو الذى فصل ما بين النحو (او العربية كما كانوا يسمونه أحيانا) وبين اللغة أو المتن (أو فقه اللغة كما نعرفه الآن) • فلقد سأله يونس عن كلمة « السويق » (والمقصود بها دقيق الحنطة) هل ينطقها احد من العرب بالصاد ؟ فأجابه الحضرمى : نعم • عمرو بن تميم تقولها • ثم قال له : وماذا تريد الى هذا ؟ عليك بباب من النحو يطرد وينقاس • اى دع فقه اللغة وعليك بالنحو • ولم يكد البناء النحوى يكتمل فى يدى ابن ابى اسحق حتى اتضحت خواصه الاساسية ومنها :

١ – انه قياس مطرد •

ب – أنه يفسر النصوص المسموعة عن العرب من جهة الصواب والخطأ •

جـ – واهم من ذلك انه يعين على انشاء جمل جديدة تتصف بالصواب وان لم يرد مثلها فى التراث لانها مطابقة فى صياغتها التركيبية للأقيسة النحوية •

وكان هذا العنصر الثالث هو الصيحة التى جمعت الموالى حول راية النحو فكانوا تلاميذه فى البداية ثم شيوخه وعلماءه فيما بعد حتى لا تكاد نعد العرب الاقحاح بين النحاة الا افرادا. لقد كان الموالى فى ظل الدولة الاموية يعيشون على هامش المجتمع سواء من الناحية السياسية او الناحية الاجتماعية • فلم يصل الى أماكن مرموقة فى المجتمع منهم الا من نشأ فى وسط العرب واكتسب سليقة اللغة كحماد الراوية وخلف والحسن البصرى وابن سيرين وبشار ابن برد وغيرهم • فلما عرف الموالى أن النحو طريق الى تعلم اللغة العربية ومن ثم طريق الى منحهم مستوى الزمالة والمشاركة فى قضايا المجتمع الاموى سارعوا الى تعلمه فكان على النحو أن ينقلب بعد نشأته مباشرة من الطابع العلمى الاستقرائى الذى يقوم على طلب القاعدة من خلال المسموع من العرب الى الطابع التعليمى الاستنباطى الذى يحكم على صواب الامثلة من خلال القاعدة • كل ذلك كان بسبب الدوافع الاجتماعية والسياسية التى تتمثل فى رغبة الموالى فى تبوؤ مكانة ما فى المجتمع الجديد • وحين عرف الناس كتاب سيبويه ودوا أن لو اتخذوه متنا لتعليم اللغة ولكن ضخامة الكتاب وتشعب مباحثه وكثرة ما فيه من المسائل الزائدة على الاصول زهدت الناس فيه فشرع العلماء يصنعون المختصرات فى النحو ولعل الكسائى كان من أوائلهم (٢) •

لقد وصف النحو منذ وقت مبكر بأنه « صناعة » ، وفرق الدارسون من بعد بين الصناعة والمعرفة • والمقصود بالصناعة « العلم الحاصل بالتمرن اى انه قواعد مقررة وادلة ، وجد العالم بها أم لا » (٣) • واذا قال القدماء : « صناعة الشعر » فاننا ينبغى بهذا الفهم أن ننفى عن معنى هذه العبارة أمرين :

ا – صنعة الشعر بمعنى تزييفه ونسبته الى غير قائله •

ب – الاشتغال بتفسير الشعر او بتاريخه •

وان نفهم صناعة الشعر بانها عمود الشعر وقواعد عروضه التى يراعيها الشاعر فى الصياغة والناقد فى التقويم • وعلينا بعد ذلك أن نشرح كيف كان النحو صناعة • اذا كان الابيستيمولوجيون أصحاب نظرية المعرفة يفرقون بين العلم المضبوط الدقيق وبين العلم غير المضبوط فان من الخير أن نسوى فى الفهم بين ما كان العرب يقصدونه بـ « الصناعة » وبين العلم المضبوط • ان خصائص العلم المضبوط هى الموضوعية التى تتمثل فى الاستقراء الناقص وامكان اختبار صدق النتائج ثم الشمول الذى يتمثل فى ارتضاء مبدا الحتمية (ويسميه تراثنا العربى القياس) وفى تجريد الكليات أو الثوابت ، ثم التماسك الذى يتمثل فى عدم التناقض وفى التصنيف المتكامل ثم الاقتصاد الذى يتمثل فى الاستغناء بالاصناف عن المفردات وفى استعمال القواعد • وكل هذه الخصائص مما يتميز به النحو • فلقد قام النحو فى نشأته على الاستقراء الناقص اذ

قنع النحاة بالنظر في المسموع وقاسوا عليه غير المسموع ، وفي النحو امكان اختبار صدق القاعدة بايراد الشاهد عليها مما قاله العرب الفصحاء • وفيه الحتمية وهي القياس وفيه تجريد الكليات وهي الابواب النحوية وفيه عدم التناقض لأن أوله ينسجم مع آخره وفيه التصنيف المتكامل الذي يجعل منه بنية لبناتها الاصناف أي الاقسام وفيه ترك الكلام في المفردات والاستغناء عنه بالكلام في الاصناف وهذه هي الوصية التي ذكرنا منذ قليل كيف وصى بها ابن أبي أسحق تلميذه يونس بن حبيب واخيرا فيه القواعد المطردة • وبهذا يكون النحو صناعة او علما مضبوطا •

اذا كان النحو صناعة فهو بالضرورة بنية مجردة ذات علاقات داخلية عضوية • والسؤال الآن يتجه الى الكيفية التي توصل بها النحاة الى بناء هيكل بنيوي مجرد للنحو ، أو بعبارة أخرى ما الصوري والمعالم التي « يستدل » بها النحوي حتى يصل الى بناء هذا الهيكل ؟ لعل الاجابة عن هذا السؤال تكمن في كلمة «يستدل» لأن النحاة أطلقوا على هذه الصوى والمعالم عبارة « أدلة النحو » ، وأطلقوا على استعمال هذه الادلة مصطلح « الاستدلال » ، والمعروف أن « أدلة صناعة الاعراب ثلاثة : وهي كلام العرب الفصيح المنقول نقلا صحيحا ، الخارج الى حد الكثرة ، وقياس ، وهو حمل ما لم ينقل على ما نقل اذا كان في معناه ، وكذا كل مقيس ، واستصحاب الحال •• » (٤) • ويعني هذا أن المنطلق الاول للنحاة كان استقراء كلام العرب الفصيح البالغ حد الكثرة وهذه الخطوة الاولى لا تتجاوز النقل والاستقراء والكشف عن هيئات المسموع وملاحظة اختلاف الصور باختلاف المواقع وكذلك العلاقات الوفاقية والعلاقات الخلافية بين عناصر هذا المسموع •

فاذا انتهى النحوي من الملاحظة والاستقراء اللذين أجراهما على المسموع فقد انتهت المرحلة الحسية من عمله وبدأ في التجريد وهو استخراج المعقول من المحسوس • ولقد اتجه تجريد النحاة ثلاث وجهات أولاهن ما أشار اليه الاقتباس الذي سبق منذ قليل بعبارة « استصحاب الحال » ، والثانية القياس او الحمل والثالثة جملة القواعد التوجيهية العامة التي يمكن أن نعتبرها ضوابط منهجية يسترشد بها النحوي عند نظره الى السماع او الاستصحاب أو القياس ، ومعنى كونها ضوابط منهجية أن من عرف النحو العربي وجهل هذه القواعد فقد عرف مفردات المسائل النحوية وجهل الهيكل البنيوي للنحو فلا يستطيع فيه اجتهادا ولا اليه اضافة الا خلافا على اعراب لفظ أو رتبته أو مطابقته •• الخ •

أما فيما يتصل بالاستصحاب فقد كان عمل النحاة أن يجردوا صورا أصلية لعناصر التحليل النحوي (بدءا بالحروف وانتهاء بالجمل والقواعد) قبل أن يتكلموا فيما اذا كانت هذه الصور « تستصحب » في الاستعمال او يعدل بها عن الاصل • ومعنى الاستصحاب البقاء على الصورة الاصلية (سواء صورة الحرف أو الكلمة أو الجملة أو القاعدة) التي جردها النحاة من قبل وكل صورة مجردة للحرف او الكلمة او الجملة تسمى « أصل الوضع » كما تسمى الصورة الاصلية للقاعدة « أصل القاعدة » ومعنى أن الاستصحاب معدود في أدلة النحو أن « ما جاء على أصله لا يسأل عن علته » « استصحاب الحال من الادلة المعتبرة » (٥) ثم ان « من تمسك بالاصل خرج عن عهدة المطالبة بالدليل (٦) » ولو كان هذا الدليل شاهدا من المسموع على صحة الحكم النحوي ، أي واحدا من الشواهد النحوية المعروفة • ولعل هذا هو السبب الذي جعل النحاة يمسكون عن الاستشهاد بكلام العرب على القواعد الاصلية فلم نرهم يستشهدون مثلا على اسمية الفاعل ولا رفعه ولا على تقدم الفعل عليه كما لم يستشهدوا على اسمية المبتدأ ولا تعريفه ولا على عرائه عن العوامل اللفظية الخ وانما جاءت شواهدهم دائما عند الحاجة اليها في أحوال مثل :

أ ـ عند تفصيل القول في شرح القواعد بحسب الشروط والقرائن اللفظية كالرتبة والمطابقة والتضام •• الخ •

ب ـ عند سوق القواعد الفرعية كجواز الابتداء بالنكرة وجواز الاخبار بالزمان عن الجثة في حالات خاصة •

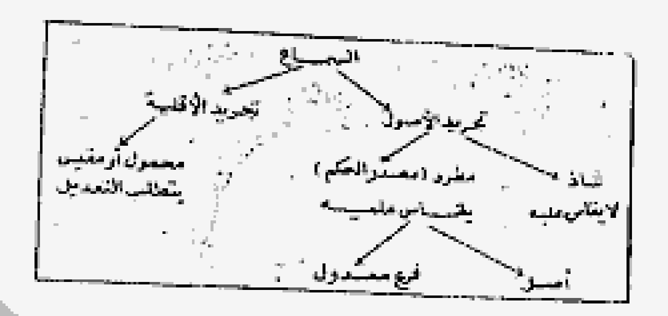
ج ـ عند ايراد الشاذ أو القليل أو النادر ونحو ذلك •

ذلك بأن الكلام في مثل هذه الامور اما زيادة على استصحاب الاصل واما خروج عن الاصل •

وأما القياس فهو بحكم التعريف « حمل غير المنقول على المنقول اذا كان في معناه » (٧) • ولقد عرفنا ان المنقول هو المسموع من كلام العرب الفصيح بطريق الرواية او المشافهة • أما غير المنقول فاما أن يكون استعمالا يتحقق فيه القياس كأن نبني جملة لم نسمعها من قبل قياسا على ما سمعنا من العرب (اي قرانا في كتب الادب الجاهلي الاسلامي) • وأما أن يكون غير المنقول نسبة حكم نحوي حكم النحاة به

من قبل على أصل مستنبط من المسموع ثم لوحظ هذا الحكم بحسب الاستقراء فى غير هذا الاصل فيعتبر النحوى أن اثبات الحكم لغير الاصل قد جاء بطريق القياس كما فى حمل اعراب المضارع على اعراب اسم الفاعل أو قياس أعمال ما على أعمال ليس .

بهذا يصبح الاستدلال مكونا من ثلاثه عناصر هى : السماع والاستصحاب والقياس وتكون هذه الادلة هى عمد النظرية النحوية العربية ومحاور الهيكل البنيوى للنحو على نحو ما تتضح صورتها من البيان التالى :



هذا وقد استعمل مصطلح الاستدلال فى المنطق وفى أصول الفقه كما استعمل فى النحو ومع أن المقصود به فى الفروع الثلاثة هو استعمال المقدمات المؤدية الى الحكم نجد فارقا بين هذا الاستعمال فى أحد هذه الفروع وبينه فى الآخر فالاستدلال المنطقى استنتاج وينقسم الى مباشر ينتقل فيه الحكم من مقدمة واحدة الى نتيجة ، وغير مباشر تستعمل فيه أكثر من مقدمة ، وتلزم النتيجة فيه عن المقدمات . اما فى الاستدلال الفقهى فالمقدمات او الادلة ليست قضايا منطقية

الحديث وأخيرا منها قضية المسموع من الكلام الفصيح ما هو ولماذا كان كذلك ؟ .

هل كانت الفصحى لغة قريش كما يزعم معظم طلاب التراث العربى (٨) ؟ لقد بنى هؤلاء دعواهم على أن قريشا كان لها من الأهمية فى الجاهلية ما أغرى القبائل العربية الاخرى باتخاذ لهجتها لغة مشتركة للعرب جميعا ، فهم جيران الكعبة وسدنتها وبقرب بلدهم مكة تقع سوق عكاظ ولقريش رحلتا الشتاء والصيف والتجارة الرائجة . ولكن هناك مسلمات تحول بين اعتقاد وجاهة هذا الزعم هى :

١ ـ أن القرآن « نزل بلسان عربى مبين » وليس بلسان قرشى .

٢ ـ أن القرآن نزل على سبعة احرف وأوضح ما يفهم من ذلك أن هذه الأحرف لايمكن أن تكون بلهجة واحدة .

٣ ـ أن النبى حين أخبر عن فصاحة نفسه عزا ذلك الى رضاعته فى قبيلة سعد بن بكر .

٤ ـ كان للهجة قريش من الخصائص ما لا يشيع فى الفصحى وغيره أشيع منه كتسهيل الهمزة .

٥ ـ معظم نصوص الادب الجاهلى لغير القرشيين ولم نسمع عن شاعر قرشى جاهلى فحل .

٦ ـ كان النبى صلى الله عليه وسلم يخاطب وفود العرب بلهجات قبائلهم وفى ذلك اشارة الى فصاحة لهجات هذه القبائل وأن الفصاحة لم تكن لقريش فقط .

٧ ـ أن النحاة حين حددوا القبائل الفصيحة

العادية ويخصص الفصحى لكتابة الخطابات والصلاة والدعاء ولشرح المعلومات في التدريس ومواقف أخرى • وكما تختلف الفصحى في نطقها وتراكيبها في هذا العصر بحسب البلدان العربية كانت تختلف في الجاهلية بحسب القبائل ولكنها مع ذلك وعلى رغمه كانت لغة العرب جميعا ولم تكن لغة قريش فقط •

ثم ما الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر ؟

من المعروف أنه اذا اختلفت عبارتان وقد أفهمتا معنى واحدا فالفرق بينهما فرق في الاسلوب • ولكن الفرق بين الشعر والنثر لا يعود الى غيره ولكل شكل من أشكال الأدب اسلوبه كذلك ولكن الفرق بين الشعر والنثر لا يعود الى الاسلوب فقط وانما يعود كذلك الى الاختلاف في الخصائص التركيبية اختلافا يبرر الثنائية التي نلمحها في عبارة « لغة الشعر ولغة النثر » فلقد فرض الشعر على نفسه من القيود الشكلية وزنا وقافية ما حتم عليه ان يلجأ الى الترخص في تراكيبه من جهة والى التوسع في استعمال الدلالات الطبيعية كالجرس والتآلف والظواهر الاسلوبية الأخرى المشابهة ثم الى اللجوء الى المحسنات يلتمسها حينا في المعنى وحينا آخر في اللفظ وأخيرا الى اختلاف الايقاع من بحر الى بحر وارتباط هذا الاختلاف بتوليد الامزجة في التذوق والذى يهمنا من كل ذلك هو الترخص في التراكيب لانه هو الذى يتصل بكلامنا عن التراث النحوى • فهل يقبل في النثر مثلا ان يختلف اعراب التابع عن اعراب المتبوع كما في قول امرىء القيس •

كأن كبيرا في عرانين وبله

نحن الآلى فاجمع جمو
عك ثم وجههم الينا

كل هذا يدل على أن للشعر لغة خاصة به وقد اعتمد النحو العربى على لغة الشعر أكثر من أية لغة أخرى غيرها •

وكل امة بحاجة الى ذاكرة قومية تذكر بها ماضيها وتراثها القومي وتستعين بها على المحافظة على شخصيتها بين الأمم • وتاريخ كل أمة هو سجل هذه الذاكرة سواء أكان هذا التاريخ مرويا أم مكتوبا غير أن الكتابة أبعد في التاريخ غورا وأبقى على الزمان من الرواية والمشافهة • لقد حفظ العرب في الجاهلية أنسابهم وأيامهم وشعر شعرائهم وسجع كهانهم وما وصل اليهم من أساطير الأمم الاخرى وتاريخها • وكان الشعر ديوان العرب على نحو ما يكون التاريخ ديوانا للأمم الأخرى • فمن ذكره الشعر فقد دخل الى تاريخ العرب من أوسع ابوابه • ومن هنا عظمت العناية برواية الشعر فكان لكل شاعر راوية ينقل عنه شعره للناس كما عظمت العناية بحفظ الانساب وأيام العرب الخ ، وهكذا أصبحت الرواية والمشافهة نمطا سلوكيا عربيا لحفظ التراث والامجاد القومية • ولقد سارت رواية القرآن وحفظه جنبا الى جنب مع تدوينه ومازال أمره كذلك حتى اليوم • وأما الحديث فقد كانت عناية المسلمين بتحقيق روايته وتوثيقها سببا في نشأة علم المتن وعلم السند أولهما للنقد الداخلي والثاني للنقد الخارجي الحديث • وأذن نقاد الحديث برواية الاحاديث بالمعنى مع اختلاف في اللفظ وسنرى فيما بعد أن تعدد القراءات

لانهم كانوا أصحاب سليقة ، ولم يطعنوا على العرب لانهم لم يصلوا الى استنباط قياسي مطرد.
ولقد كان ابن أبي اسحق الحضرمي « أول من بعج النحو ومد القياس وشرح العلل»فشرع يطعن على العرب وحول القياس من انتحاء كلام العرب الى « حمل غير المنقول على المنقول اذا كان فى معناه » اى حوله من قياس استعمالي الى قياس نظري . وكذلك حدد حدود الفصاحة بانتقاء الشكل اللغوي المطلوب وهو اللغة الأدبية (أو لغة القرآن كما نسميها الآن) وانتقاء القبائل التي تؤخذ عنها اللغة وهو الذى فرق بين العربية (النحو) واللغة (المتن او فقه اللغة) كما عرفنا من قبل من شأنه مع كلمة « السويق » التي عرضها عليه يونس بن حبيب . واذا كان الحضرمي قد أشار بتحديده للفصاحة الى شرط من شروط السماع (اذ يشترط فى المسموع أن يكون فصيحا) فقد كان على من بعده من النحاة أن يضعوا قيودا تفصيلية للفصاحة تتمثل فى معايير مكانية وزمانية واجتماعية ينطقون على أساسها القبائل . فعلى المستوى الاجتماعي وقع الاختيار على اللغة الادبية دون اللهجات القبلية وعلى المستوى المكاني اختار النحاة قبائل وسط الجزيرة التي سبق ذكرها من قبل أما على المستوى الزماني فقد حددوا عصر الاحتجاج بما بين امرىء القيس وابراهيم بن هرمة . (لاحظ انهما شاعران مما يدل على اعتداد النحاة بالشعر أكثر مما يعتدون بغيره) .

وقبل أن نتصدى بالنقد لهذه الاختيارات الثلاثة ينبغى أن نذكر ما يتطلبه المعاصرون من الباحثين فى اللغة مما يعدونه من حدود المنهج الحديث وذلك كما يلي :

١ ـ ينبغى أن يتجه البحث الوصفى الى لغة حية (منطوقة) .

٢ ـ وان تكون لغة الكلام أولى من لغة الكتابة او الادب بالبحث والدراسة كلما أمكن .

٣ ـ وان تختار لهجة واحدة من لهجات اللغة لكل دراسة فلا يخلط فى البحث الواحد بين لهجتين .

٤ ـ ان تؤخذ اللغة عن شخص واحد من متكلميها يسمى مساعد البحث .

٥ ـ ان يقع الاختيار على مرحلة زمنية واحدة من مراحل اللغة والا يجمع فى بحث واحد بين مرحلتين .

واذا نظرنا الى صنيع النحاة وجدنا بالنسبة للنقطة الاولى انهم اعتمدوا على الرواية حينا ومشافهة الاعراب حينا آخر وبذلك يكونون قد اوفوا بعض مطالب هذه النقطة دون بعض لان جانب الرواية لا يمثل اللغة الحية لأن موضوعه كلام السابقين . وبالنسبة للنقطة الثانية اتجه النحاة الى غير الاولى فدرسوا لغة الادب وبالنسبة للثالثة جمع النحاة بين اللهجات المدروسة ولم يصرفوا اهتمامهم الى كل لهجة على حدة . وكذلك فعلوا بالرابعة والخامسة فجمعوا بين المشافهين المتعددين وجمعوا بين العصور المختلفة التى فرق بينها مؤرخو الادب واعتبروها مختلفة .

ولكن النحاة معذورون فيما صنعوا للأسباب الآتية :

١ ـ لقد سبق أن عرفنا أن الحفاظ على القرآن ونقاء نصه كان أقوى الدوافع الى نشأة التراث اللغوى عند العرب وبذلك يصبح التزام النحاة بالنقطتين الأولى والثانية لا مبرر له اذ كيف يمكن أن يحافظوا على القرآن بدراسة المخاطبة اليومية للعرب ؟ من هنا اتجهوا الى اللغة الادبية بالدراسة .

٢ ـ لا يمكن مع الاعتماد على الرواية أن يكون النقد صحيحا بالنسبة الى النقطة الثالثة والرابعة لان الراوية كان يروى لجمع من الشعراء ذوى اللهجات المختلفة فيؤدى شعرهم بلهجته هو أو يمثل لهجاتهم من خلال عاداته النطقية الخاصة التي لا يمكن أن توضح كافة الفروق بين هذه اللهجات . فيمكن فى هذه الحالة أن نزعم أن اللهجات تعددت بتعدد الرواة لا بتعدد القبائل . فاذا عرفنا أن الرواة كانوا لا يختلفون كثيرا فى لهجاتهم خفت وطأة النقد عن النحاة .

٣ ـ وللسبب نفسه يغتفر للنحاة خلطهم بين عصور مختلفة من تطور اللغة فى درسهم النحوى اذ لا شك أن معاصرة الراوية للنحوى تجعل كل ما يقدمه الراوية متحدا الى حد كبير فى طريق الاداء غير صالح للكشف عن اختلاف العصور . وما كان للنحاة أن يلتمسوا الفوارق بين العصور من أى مصدر آخر .

كان ذلك أمر السماع ولنا أن نلم بعض الالمام بالدليل الثاني وهو الاستصحاب وتحته تأتي الفلسفة الحقيقية للنحو والنحاة . لأن فى الاستصحاب انتقالا من الطور الحسى الذى يتمثل فى السماع الى طور تجريدى قوامه اطار فكرى مركب مفارق للحس تنسب اليه عناصر المسموع . واذا عدنا الى الرسم البياني المعبر عن البنية التى جردها النحاة للنحو العربي وجدنا السماع يؤدى الى نوعين من التجريد احدهما تجريد الاصول والآخر تجريد الاقيسة والاول منهما

مناط القول بالاستصحاب ، والثاني مناط القول في المحمول عليه والمحمول والعلة والحكم . وسنرى المقصود بكل واحد من هذه المصطلحات .

لم يرتض النحاة العرب لأنفسهم منهجا خالصا للوصف مبرأ من العقلانية على نحو ما رضي ذلك الوصفيون المحدثون وبخاصة المدرسة التوزيعية الامريكية . ذلك بأن النحاة العرب كانوا يسعون الى الاطراد مهما كان الثمن ، وما دامت اللغة نفسها لا تصل الى هذا النوع من الاطراد فلابد من اختراع كيان مجرد مطرد ترد اليه أوابد اللغة ، ومن هنا جاءت فكرة أصل الوضع وأصل القاعدة . وفي عبارة « أصل الوضع » ما يفهم منه ان النحاة كانوا يعتقدون أن الواضع الاول للغة بل العربي الفصيح نفسه كان يبني نشاطه اللغوي على أساس من أصل الوضع . ويبدو ذلك لدى النحاة في تكرار زعمهم أن العرب أمة حكيمة تدرك أسرار ما تقول وتقوم في نفوسها علله .

قلنا ان اللغة لا تتسم بالاطراد المطلق ومن هنا جرد النحاة أصل وضع الحرف وأصل وضع الكلمة وأصل وضع الجملة وكذلك جردوا أصل القاعدة ليميزوا بين القواعد الاصلية والفرعية . فبالنسبة للحرف لاحظ النحاة مثلا عدم الاطراد في نطق النون فهي تنطق بالشفتين في كلمة « ينبغي » وبالشفة السفلى مع الاسنان العليا في « ينفع » ويخرج في نطقها اللسان كما في «ينظر» وتنطق في اللثة في «أنا» وفي اللهاة في « ينقل » فرأوا أنهم اذا فرقوا في حدود نظام اللغة بين كل هذه الانواع التي فرق بينها الاستعمال فان ذلك يتنافى مع خاصية هامة من خواص « الصناعة » وهي « الاقتصاد » ومن ثم جردوا لكل النونات المذكورة أصلا سموه « اصل الوضع » وجعلوا معيار الوصول اليه تذوق الحرف وذلك بنطقه ساكنا بعد همزة مكسورة وجعلوا الرمز الذي في الكتابة العربية دالا على هذا الاصل ومن ثم صالحا للدلالة على كل أنواع النطق المذكورة منذ قليل . وحين تكلم سيبويه في باب الادغام من كتابه عن الحروف العربية جعل منها تسعة وعشرين « أصولا » وجعل غيرها فروعا وقصد بالاصول أصول وضع الحروف .

وكذلك لاحظ النحاة أن بنية الكلمة لا تطرد فجردوا لبنية الكلمة أصل وضع . ولنضرب لك مثلا لعدم اطراد الكلمة بما نلاحظه من صحة واعلال واختلاف صيغ الماضي والمضارع والأمر فيما يلي :

ضرب	يضرب	اضرب
وعد	يعد	عد
قال	يقول	قل
باع	يبيع	بع
وعى	يعي	ع
نوى	ينوي	انو
أكل	يأكل	كل
رأى	يرى	ره

فنسبوا كل ذلك الى أصل وضع تركب من حروف ثلاثة لا تتأثر في نطاق النظرية بما تتأثر به حروف الكلمات في نطاق الاستعمال من قلب ونقل وحذف وابدال وزيادة الخ فلو اخذت الامر من الافعال السابقة مثلا للاحظنا ما يلي :

اصل	فرع
أوعد	عد
أبيع	بع
أوع	ع
اأكل	كل
ارأ	ره

ومعنى ذلك أن الفعل « ضرب » الذي جاء سالما في جميع صوره يتسم باستصحاب الاصل لانه لم يتغير من أصل وضعه شيء لا من حيث الاشتقاق ولا من حيث الصيغة لان حروفه الثلاثة « الأصلية » باقية وصيغته الصرفية على حالها لم تتغير . وذلك هو المقصود بالاستصحاب . أما الكلمات الأخرى فقد « عدل بها عن الاصل » ومن ثم تتطلب « الرد الى الاصل » أو بعبارة أخرى تتطلب « التأويل » . ومثل ذلك يقال في أنواع الكلم الاخرى الا الحروف ومعظم الجوامد .

ورأى النحاة أن بنية الجملة العربية غير مطردة اذ ان جملة واحدة مثل : « أبي فوق الشجرة » يمكن ان تبدو في عدة صور منها الصورة السابقة التي توافر فيها ركنا الجملة ومنها انها في الاجابة عن سؤال هو : من فوق الشجرة ؟ تبدو الجملة في صورة كلمة واحدة هي : أبي وفي جواب سؤال يقول : أين أبوك ؟ تبدو الجملة في صورة الظرف وما أضيف اليه أي : فوق الشجرة . فلو أن النحاة نظروا الى كل شكل من هذه الاشكال الثلاثة نظرة مستقلة لكان عليهم أن يقعدوا لثلاث جمل لا لجملة واحدة ومن هنا جردوا أصل وضع للجملة يتحقق لها به ركنا الاسناد فاذا حذف أحدهما كما في الحالتين الثانية والثالثة فلابد من تقديره موجودا لتتحقق بنية الجملة كاملة . ويتمثل في الحالتين الاخيرتين عدول عن الاصل وفي تقدير ما حذف رد الى الاصل أي تأويل .

ويتمثل الرد الى الاصل في الحرف والكلمة في قول النحاة : « الاصل كذا » كأن يقولون ان

« قال » أصلها « قول » وان « باع » أصلها « بيع » أما العدول عن الاصل فان مسالكه تختلف في حالة الحرف عنها في حالة الكلمة وفيهما عن حالة الجملة . ففي الحرف يكون العدول عن الاصل بالاقلاب أو الاخفاء أو الادغام وفي الكلمة يعدل عن الاصل بالقلب أو النقل أو الحذف أو الابدال أو الزيادة أو السبك أو الفك . أما في الجملة فان العدول عن الأصل يكون بالاستتار او الحذف أو الزيادة أو الفصل او الاضمار او التضمين او التقديم والتاخير ويكون الرد الى الأصل بتقدير المستتر والمحذوف الخ .

أما اصول القواعد فهي القواعد التي لا تقيدها الشروط كرفع الفاعل والمبتدأ وتقدم الفعل على الفاعل وكون الفاعل اسما وكون المبتدأ معرفة الخ و القواعد الفرعية عدول عن هذه القواعد مشروط بشروط تتصل بالمعنى كاشتراط أمن اللبس أو بالمبنى كجواز الترخص في مطابقة الفعل للفاعل من حيث التانيث عند الفصل بينهما وهو الذي ينص عليه ابن مالك بقوله :

وقد يبيح الفصل ترك التاء في
نحو اتى القاضي بنت الواقف

وكجواز الابتداء بالنكرة عند أمن اللبس وهو الذي يظهر من قول ابن مالك :

ولا يجوز الابتدا بالنكرة
ما لم تفد كعند زيد نمرة

وكقوله في الاخبار بالزمن عن المبتدأ الحسي :

ولا يكون اسم زمان خبرا
عن جثة وان يفد فأخبرا

فقوله « ما لم تفد » وقوله : « وان يفد » اشتراط لأمن اللبس والاشتراط يجعل القاعدة فرعية معدولا بها عن الاصل وانما يكون ردها الى الاصل بالنص على ذلك الاصل ولكن هناك نوعا آخر من الرد الى أصل القاعدة يسميه النحاة التخريج وهو من القاعدة بمكان يشبه مكان التقدير من تأويل اصل وضع الجملة ، والفرق بينهما أن التقدير يعيد التركيب الى أصل قريب متبادر الى الذهن كما سبق في تأويل عبارتي « أبي » و « فوق الشجرة » اذ قدرنا كلا منهما بان الاصل « ابي فوق الشجرة » . اما التخريج فانه يكون عند احتمال هذا الأصل وذلك فيكون عزو التركيب الى اي واحد من الاصلين تخريجا . مثال ذلك قراءة « يا جبال اوبي معه والطير » بنصب الطير . فالطير معطوف على المنادى وتابع له عند عيسى بن عمر والمقرر أن تابع المنادى له حكم المنادى في دخول حرف النداء عليه ولما كانت الجبال مسبوقة بحرف النداء « يا » وهي لا تدخل على ما فيه ال لم تصلح الطير للعطف على الجبال في نظر النحاة الآخرين ولذلك صرفوا المعنى الى التخريج بالعطف على فضلا في قوله تعالى : « ولقد آتينا داود منا فضلا يا جبال اوبي معه والطير » .

وواضح أن أصل الوضع وأصل القاعدة تجريدات عليا تتمثل فيها فلسفة النحو وتذكرنا الى حد كبير بالمثل الافلاطونية . وكثيرا ما وجهنا النقد الى النحاة العرب لاصطناعهم هذه التجريدات واعتمادهم على المعيارية العقلانية في نشاط يفرض المحدثون له أن يتم بواسطة الوصف ويسترشد النقاد المحدثون في نقدهم لهذه العقلانية النحوية بما كتبه الوصفيون من علماء اللغة في الغرب وبخاصة أتباع ديسوسور العالم السويسري وبلومفيلد العالم الامريكي . ولكن التطورات الحديثة في الغرب وفي أمريكا بالذات اعلت من شأن وجهة النظر العقلانية اذ نادى تشومسكي أبو المذهب التحويلي بالاعتماد في التحليل على بنية عميقة غير منطوقة تستنبط منها بنيات سطحية متعددة وقال ان الالتزام بالوصف دون التعميم بالتجريد التزام بالدقة على حساب العمق ، فهل في ذلك ما يرد اعتبار النحاة العرب ؟! الذي أستطيع أن أقوله هنا أن وجهة النظر العقلانية لدى اللغويين الغربيين ليست وليدة اليوم وانما سادت أيام نحاة بورروايال في فرنسا ولدى همبولدت في المانيا وأن النحاة العرب لم يكونوا بدعا في ارتضائها وأن فكرة « الاستصحاب » مانزال من أنبل ما جاء به النحاة العرب ، وأقصد بالاستصحاب هنا مايشمل الأصل والعدول والرد في وقت معا ، أقول هذا وأضيف اليه أن نقاد التراث قديما وحديثا لم يفطنوا الى خطورة تجريد فكرة الاستصحاب وان طبقوها مع كل تقدير وتخريج . بل ان النقاد من بين المستشرقين حين ادعوا أن الفلسفة الحقيقية للعرب هي دراساتهم النحوية ربما كانوا يدركون هذه الحقائق ادراكا غامضا لم يمكنهم من التصريح بأساس حكمهم .

وهنا نصل الى الدليل الثالث وهو القياس . وهو الوجه النحوي لما يطلق عليه في منهج العلوم « مبدأ الحتمية » . ولقد سبقت الاشارة الى ان « القياس » مصطلح يتنوع فهمه بتنوع السياقات التي يستعمل فيها . فهناك القياس الاستعمالي وهو « انتحاء » سمت ما يقوله الآخرون من حول المتكلم ومن ذلك العبارة المشهورة : « انتحاء كلام العرب » وهذا النوع من القياس هو وسيلة اكتساب الطفل للغة أمه واكتساب الاجنبي للغة

الوطنية لقوم غرباء عنه وهو الذى يستعمل فى ساعات الدراسة بالمدارس عند التطبيق وكذلك يستعمل عند اشتقاق الالفاظ للمدلولات الجديدة وهناك القياس المنطقى وقد سبقت الاشارة اليه والقياس النحوى وهو « حمل غير المنقول على المنقول اذا كان فى معناه » فالقياس الاول عملى والقياس الثانى عقلى والثالث منهجى . وللقياس النحوى أركان هى :

أ ـ **المقيس عليه (ويسمى تجوزا الأصل) .**

ب ـ **والمقيس ويسمى الفرع .**

ج ـ **والعلة (التى تجمع بينهما) .**

د ـ **والحكم (الذى ينسحب من المقيس عليه على المقيس) .**

اذا نظرنا الى الهيكل البنيوى للنحو العربى (الشكل البيانى السابق) وجدنا أنه لا يقاس الا على المطرد سواء أكان هذا المطرد مستصحبا كضرب أو معدولا به عن الاصل كقال وباع وشرط الاطراد أن يكون فى السماع والقياس جميعا لأنه لا يقاس على مطرد فى السماع فقط ولا فى القياس فقط ولا على غير المطرد فيهما « هذا وقد يتعدد المقيس عليه مع وحدة الحكم كقياس « أى » على « بعض » وهو « نظير » وعلى « كل » وهو « نقيض » ومن القواعد العامة أنه « يحمل الشئ على ضده كما يحمل على نظيره » (١٠) . أما تعدد المقيس عليه مع تعدد الحكم فذلك ما نراه من اختلاف النحاة حول وجوه تخريج المسألة الواحدة فتتعدد اختياراتهم للاصول التى يقيسون عليها ولكل أصل منها حكمه الخاص به . اى أن بعض النحاة يقيس عن أصل ما فيأتى فى المسألة بحكم وبعضهم يقيس على أصل آخر فيأتى فى المسألة نفسها بحكم آخر وتتعدد الاجتهادات فى المسائل على هذا النحو ويطول الكلام فى أوجه الخلاف وتتضخم كتب النحو تبعا لذلك .

أما المقيس أو المحمول فهو المجال الذى حاول فيه النحاة تجربة الطابع الانتاجى للقياس النحوى اذ تقاس الكلمة على الكلمة والتركيب على التركيب وتنشأ بذلك تراكيب وكلمات لم ينطقها العربى من قبل ويختلف النحاة حول تصغير ما يسمى به من الحروف والافعال فيقولون اذا سميت شخصا « على » (وهى حرف جر فى الأصل) فكيف تصغره وتثنيه وتجمعه ؟ واذا سميته « يضع » وهى فعل مضارع فهل ترد الاصل المحذوف وهو الواو فتقول : «يويضع» أو تصغره كما هو فتقول « يضيع » . واذا قلت « الزيدان العمران ضارباهما هما » فهل تبرز الضمير لا محالة أو تبرزه عند خوف اللبس فقط وفى كتاب الاصول لابن السراج (١١) نماذج من هذه التراكيب تدور حول الاخبار عن « الذى » مع تعدد الموصولات ، ومنها : ـ

١ ـ **الذى التى قامت فى داره هند عمرو .**

٢ ـ **اللذان اللتان قامتا فى دارهما الهندان العمران .**

٣ ـ **الذى التى فى داره هند عمرو .**

٤ ـ **الذى الذى ضرب عمرو زيد .**

٥ ـ **الذى التى أخته أمها هند زيد .**

٦ ـ **الذى التى أختها هند أخته زيد الخ .**

وهكذا نرى النحو العربى ينتج اشكالا من التراكيب ويحكم لها بالصحة مع ان العرب لم تتكلم بها لان العلاقات الداخلية فى كل تركيب منها تتحدى ذاكرة المتكلم وتتطلب قدرا من النظر وتتنافى مع قاعدة لغوية هامة هى قاعدة الاقتصاد فى الجهد العضلى والذهنى ولهذا صححها النحو ورفضها الاستعمال . ذلك هو قياس «الانماط» أو قياس التاجية النحو والطابع الخلاق فيه ، وهناك قياس « الاحكام » الذى أشرنا اليه سابقا بحمل المضارع على اسم الفاعل وحمل « ما » على « ليس » وحمل « أى » على « بعض » و « كل » وفى كل ذلك يعطى للمقيس ما نسب من الاحكام الى المقيس عليه . فقياس الانماط قياس ما لم يسمع عن العرب ، وقياس الاحكام قياس ما سمع من العرب ولم يطرد على القواعد والاحكام .

بهذا نصل الى الركن الثالث من أركان القياس وهو العلة . وينبغى أن نشير هنا الى أن ما جاء على أصله فلا يسأل عن علته لان استصحاب الاصل من الادلة المعتبرة (١٢) وانما يعلل ما خالف الاصل . ولقد وقر فى نفوس النحاة أن العرب الفصحاء كانوا يدركون علل ما يقولون ويعللون بعض ذلك ويقول بعضهم (١٣) فى ذلك وليس شىء مما يضطرون اليه الا وهم يحاولون به وجها ومع ادراك النحاة أن العرب حتى مع زعم معرفتها بالعلل لم تبح الا بالقليل منها راحوا يجردون العلل تجريدا يبررون به الاقيسة التى يختارونها فكانت غايتهم فى ذلك أن يجعلوا تعدية الحكم من المقيس عليه الى المقيس أمرا مقبولا ومعقولا وليحولوا بين الأصول التى جردوها وبين أن تبدو كأنها خبط عشواء أو خطوة فى ظلام دامس اذ تقوم العلة رابطة عقلية بين المستعمل الحسى والمجرد العقلى وتعطى المجرد نوعا من التفسير والايضاح الذى هو بحاجة اليه وليست علل النحاة كعلل المناطقة فلقد جعل أرسطو العلل أربعا هى:المادية والفاعلة

العلة	طابعها	منبعها	علاقتها بالمعلول	نوعها	ضرورتها وعدمها
فلسفية	التلازم العقلي	المنطق الصوري	تصاحب المعلول	غائية	ضرورية
كلامية	التلازم العقلي	المنطق الصوري والمادي	تصاحب المعلول	غائية	ضرورية
فقهية	التعبد	المصالح المرسلة	تسبق المعلول	غائية	متنوعة
نحوية	الاستقراء	المنطق المادي	تلحق المعلول	متنوعة	متنوعة

والصورية والغائية . فالمادية مادة الشيء والفاعلة صانعه والصورية شكله وتركيبه والغائية الغرض منه فلو أخذنا كرسيا مثلا لكانت علته المادية الخشب والفاعلة النجار والصورية تكوينه من مقعد وأرجل ومسند والغائية ارادة الجلوس عليه . وقامت الفلسفة في جملتها على العلل الغائية المنطقية وبخاصة الفلسفة الاولى أو ما وراء الطبيعة ثم تبع المتكلمون من المسلمين الفلاسفة في اصطناع هذا النوع من التعليل الغائي للتشابه الذي بين موضوع هؤلاء وأولئك .

ومن جهة أخرى استخرج الفقهاء أصول الفقه من القواعد والممارسات الفقهية فاستعملوا نوعا من التعليل يختلف في طابعه عن التعليل الفلسفي والكلامي من حيث كانت العلة عندهم امارة للحكم لا تظهر فيها الغايات وتكشف عن المصالح المرسلة وتسبق المعلول في الوجود فلا تصاحبه كالعلة الفلسفية . فلما قام التعليل النحوي انتزع النحاة عللهم من علل الفقهاء (١٤) الى درجة اتحاد مصطلحات التعليل الفقهي والتعليل النحوي ولكن طبيعة الموضوع فرضت على النحاة أن تختلف نظرتهم الى التعليل عن نظرة الفقهاء اليه . وفيما يلي بيان بأوجه الاتفاق والاختلاف بين التعليلات المختلفة لدى الفلاسفة والمتكلمين والفقهاء والنحاة :

كان النحاة اذا يستوحون علل الأعراب الفصحاء ويأخذون ذلك بالاستقراء وفي نطاق المنطق المادي الطبيعي الذي هو أداة التفكير لدى كل فرد والعلة عندهم تلحق المعلول في الوجود بمعنى أن العربي يتكلم أولا ثم يأتي النحوي بالعلة بعد ذلك والعلة النحوية قد تكون غائية كأن يقال : « لم رفع زيد من قام زيد » فيجاب : « لأنه فاعل » وقد تكون علة صورية تدور حول الهيئة والتكوين اذ يقال : « هكذا ورد عن العرب » . وهذه العلة قد تكون ضرورية وتسمى : « موجبة » بكسر الجيم وقد تكون غير ضرورية وتسمى « مجوزة » وقد يطلق على المجوزة لفظ «السبب» لا العلة.

والفرق بين « العلة » « والسبب » أن العلة تدور مع الحكم وجودا وعدما وليس كذلك السبب .

والركن الرابع من أركان القياس هو الحكم . وقد يحكم النحاة بالوجوب أو الامتناع أو الحسن أو القبح والضعف أو الجواز أو مخالفة الاولى أو الرخصة . وحين يقول النحوي : « يجب كذا » فالمقصود أن هذا الواجب أصل من الاصول التي لا يجوز للمتكلم أن يخالفها دون أن يجتاز أسوار النحو فليس لاحد أن ينصب فاعلا أو يقدمه على الفعل مثلا . واذا قال : « هذا ممتنع » أو « لا يجوز » فالمعنى أن ارتكاب ذلك مخالفة وانتهاك للقاعدة ومن ثم للصحة النحوية ، فلا يجوز لأحد أن ينعت الضمير أو يضيفه أو يدخل حروف الجر على الافعال أو الجزم على الاسماء ولا أن يحذف بلا دليل ويتمثل الحسن والقبح أو القوة والضعف فيما يقوله ابن مالك :

وبعد ماض رفعك الجزا حسن
ورفعه بعد مضارع وهن

كما يتمثل الجواز في قوله :

وجائز رفعك معطوفا على
منصوب ان بعد أن تستكملا

ويتمثل خلاف الاولى في قوله :

وكونه بدون ان بعد عسى
نزر وكاد الامر فيه عكسا

ومثال الرخصة الضرائر الشعرية التي تجوز للشاعر دون الناثر .

واذا اختلف النحاة في حكم أصل من الاصول كاختلافهم في نيابة « يا » التي للنداء عن الفعل « أدعو » فهل يجوز القياس على هذا الاصل ؟ المعروف أن بعض النحاة يرون أن « يا » حلت محل الفعل وعملت عمله فنصبت ما بعدها لفظا أو محلا . ولكن الفراء من النحاة (وتبعه جماعة) يرى أن « يا » أصيلة في العمل ولم تحل محل الفعل . ومع هذا الخلاف قاس النحاة « الا »

الاستثنائية على « يا » من حيث نابت « الا » عن الفعل « استثنى » ومن ثم اعتبروها ناصبة لما بعدها بالنيابة عن هذا الفعل ، فقالوا ان المستثنى منصوب بالا · والعبرة عندهم بقيام الدليل مهما اختلف النحاة ·

وهناك « أداة أخرى » يذكرها النحاة بهـــذا الوصف ولكنها أداة تستعمل فى الجدل النحوى لا فى استنباط القواعد النحوية اى أن الاستدلال بها استدلال جدل لا استدلال منهج ومن ثم لن تدخلها فى اعتبارنا ·

ولقد نسب بعض المستشرقين ومن تبعهم الى النحاة العرب أنهم أخذوا عن اليــــونان بعض أفكارهم النحوية · والآن بعد ان عرضنا الادلة الثلاثة السابقة لم يعد هناك مجــال للزعم أن التأثر كان فى حقل السماع لان اليونان لم يعرف عنهم أنهم استعملوا السماع كالنحاة العرب ولا فى حقل الاستصحاب لان التجريدات العربية فى مجال الاصول لا نظير لها عند اليونان ولا عنــد غيرهم ولاسيما تفكيرهم فى أصل الاشتقاق وأصل الصيغة وهذا النظام المحكم من الصيغ الصرفية المجردة التى هى أعلى طبقة من الامثلة المستعملة فى اللغة · فلم يبق الا أن تنحصر شبهة الاخذ فى مجال القياس وقد بينا بشرح الاركان الاربعـــة للقياس أن المنطق الذى يدور فى فلكه تفكير النحاة هو المنطق المادى وليس المنطق اليوناني الصورى · وليس المنطق المادى ملكا لليــونان وحدهم لأنه ملكة التفكير الانسانى كله فهو نقد الفكر للواقع وليس نقد الفكر للفكر نفسه ·

ثانيا : فقه اللغة :

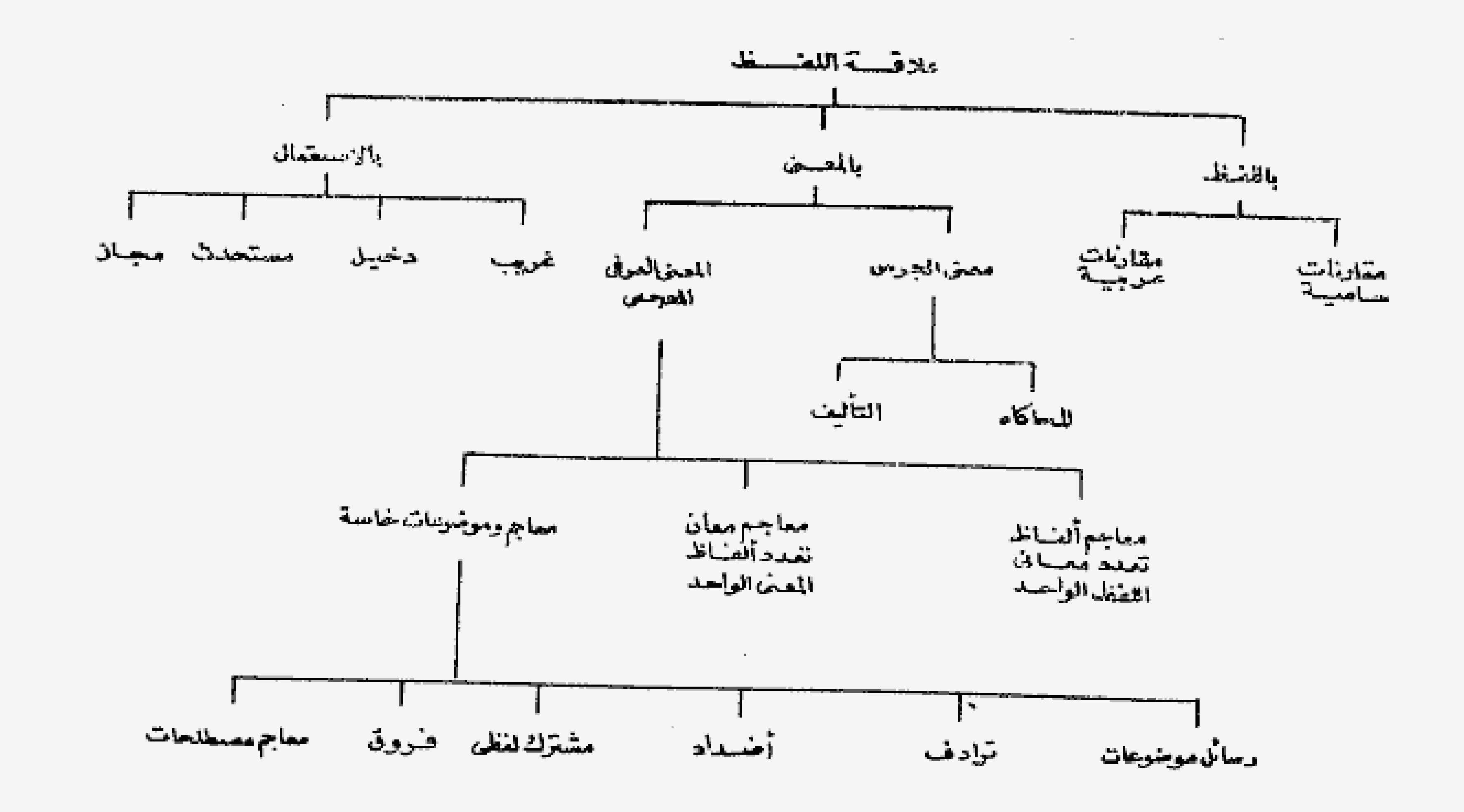
رأينا عند الكلام عن نشأة النحـــو كيف كان القرآن أساسا لهذه النشأة اذ كان الدافع الدينى لنشأة النحو الحفاظ على نص القرآن وكان الدافع القومى لكل الثقافة العربية (وفيها النحو) جنى ثمار القرآن · كما رأينا فى معرض الكلام عن السماع ان المادة المروية شملت القرآن والحديث والشعر والكلام الفصيح بصورة عامة · ولقد كانت الدراسات القرآنية شفيعا للشعر الجاهلى ان يبقى على رغم كونه ديوان الحياة الوثنية الجاهلية التى ابطلها الاسلام فهذا الشعر يقدم أجل الخــدمات للدراسات القرآنية فى عدد من المجالات منهـــا الغريب والاعجاز والمجاز والمعـــانى والتراكيب والأساليب (والمقصـــود بالأساليب طرق الحذف والزيادة والاضمار والالتفات والفصل واختــلاف المتعاطفين الخ) مما يمكن العثور على نظيره فى الشعر الجاهلى · ولقد رأينا كيف شغف النحـاة بالشعر فأجروا عليه اســـتقراءهم وأخذوا منه شواهدهم ·

«ولم أر غاية النحويين الا كل شعر فيه اعراب ولم أر غاية رواة الاشعار الا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج الى الاستخراج ، ولم أر غاية رواة الاخبار الا كل شـــعر فيه الشاهد والمثل » (١٥) ·

واذا كان مفسرو القرآن منذ ابن عباس قـد التفتوا الى ما عرفه اللغـــويون من بعد باســـم «الغريب» من ألفاظ القــــرآن كالأبابيل والآب والسجيل أو الى ما عرف من بعد باسم «المهجور» كالبحيرة والسائبة والوصيلة والحامى فقد كان على اللغويين فى القرن الثانى الهجرى أن يأخذوا ذلك عنهم وأن يضيفوا اليه كلاما فى ظواهر أخرى كالمترادف والمشترك اللفظى والاضداد والمعرب الخ وأن يستعينوا فى استخراج ذلك بتقليب مادة الشعر وكلام العرب ولم يكن جهدهم بأى حال بمنأى عن ارادة المحافظة على القرآن ·

كان لابن أبى أسحق عدد من التلاميذ الذين نقلوا علمه الى الاجيال اللاحقة وكان منهم عيسى ابن عمر وابو عمرو بن العلاء ويونس بن حبيب · فأما عيسى فقد اخذ عنه النحو والسعى وراءاطراد القاعدة فكان كأستاذه يطعن على الفصحاء ويغلطهم وأما أبو عمرو فقد أخذ عنه اللغة فكان اماما فيما يحترم المسموع ويحرص على المحافظة عليه وان لم يكن مطردا ولم يكن يطعن على الفصحاء ولم يرو عنه ذلك الا مرة واحدة فى قوله لأبى خيرة الأعرابى « هيهات لقد لان جلدك » أى لقــد أفسدتك الاقامة بالحضر · وأما يونس فقــد لفق لنفسه اتجاها يأخذ من النحو ولا ينسى اللغة ومن هنا كان يسأل أستاذه فيرده أستاذه الى « **باب من العربية يطرد وينقاد** » ·

كان أبو عمرو يتعصب للقديم بسبب قــدمه ومن ثم كان يمتنع عن الاستشهاد بشعر أو نثر مجهول القائل خشية أن يكون لمحــدث غــير فصيح (١٦) ولكن أبا عمرو لم يقصر روايته على الشعر كما فعل حماد وخلف وانمـــا كان قارئا ولغويا يروى كلام الاعراب وأيام العرب وأنسابهم وكل ما يتصل بالحياة البدوية ، ولعل اكبر فضل لأبى عمرو على الثقافة العربية أنه منحها سـيد نحاتها ولغوييها الخليل بن أحمـــد تلميذ أبى عمرو وعبقرى الثقافةاللغوية عبر القرونوصاحب اول معجم فى العربية : « كتاب العين » . رحل الخليل الى الصحراء لجمع المادة اللغوية كما رحل أبو زيد الانصارى والنضر بن شميل وحشـــد آخرهم غيرهم من رواة اللغة ولكن هناك جمـــاعة



اخرى لم ترحل الى الصحراء ولم يحل عــدم الرحلة بينها وبين التفــوق وعلى رأس هــؤلاء أبو عبيدة تلميذ الخليل وصاحب « مجاز القرآن » .

٤ ـ سليقة الفصحاء .

٥ ـ خصائص العربية وأسرارها (التأليف ـ الحكاية ـ الاشتقاق ـ التصريف الخ) .

فالمقارنات السامية ربما ربطت اللفظ العربى بلفظ عبرى أو حبشى أو كلدانى واستخرجت من هذا الربط ملاحظة معينة تضيف بها بعض الايضاح الى تأصيل اللفظ العربى المفرد ويمكن بالمقارنات العربية أن نلقى ضوءا على اختلاف اللهجات العربية من جهة وعلى دعوى الترادف أو التضاد أو الاشتراك اللفظي الخ من جهة أخرى ٠ والمقصود بالمحاكاه دلالة جرس اللفظ على معناه كالذى لاحظوه فى كلمات مثل الخرير والفحيح الخ ٠ والمراد بالتأليف حسن التجاور بين الاصوات فى اللفظ المفرد فلا يكون فيه تنافر لفظى هذا من جهة ومن جهة أخرى رصد امكان التجاور فى اللفظ بين الاصوات اذ يقولون مثلا : ان الدال لا تعقبها الزاى وان الجيم لا تعقبها الصاد وهكذا ٠ ومعاجم الالفاظ هى المعاجم المشهورة فى استعمالنا كالعين والبارع والتهذيب والمحيط والمحكم والجمهرة والمقاييس والمجمل والحروف والاساس والمصباح والصحاح والعباب واللسان والقاموس الخ أما معاجم المعانى فمثل كتاب الالفاظ وتهذيب الالفاظ ومبادىء اللغة وفقه اللغة والمخصص وهكذا نرى

٥ ـ هناك عيوب فى شرح الكلمات فى المعجم اهمها :

أ ـ لا ينص المعجم دائما على ضبط بنية الكلمة فيترك المجال للتحريف ٠

ب ـ ولا ينص على قيود التوارد المعجمية للكلمة ٠

ج ـ وقلما تعنى معاجمنا ببيان المعانى الاصطلاحية الفنية للكلمة فى مختلف الفروع ٠

د ـ ربما اتكل المعجم فى بعض الحالات على معلومات القارىء فيشرح الكلمة بقوله لنبات معروف ـ أو ماء لبنى فلان ـ أو على مسيرة يوم من كذا ٠

هـ ـ يحدث أحيانا أن يهمل المعجم الاستشهاد على المعنى فيحرم القارىء من معرفة البيئة اللغوية للكلمة فى السياق ٠

ثالثا : البلاغة :

يقع النظر النحوى فى مجال حده الادنى الصوت

لعلم البلاغة وان حال بينه وبين هذا الامر ان كتبه وان كانت حبلى بجنين البلاغة فانها لم تعطه فرصة الميلاد لان الادب كان أغلب في كتب الجاحظ من العلم كما ان مصطلحات الجاحظ كانت فضفاضة تدور في فلك العرف اللغوي العام وليس في عرف علمي خاص واذا كانت فوائد علم البلاغة في نظر الدارسين هي :

أ ـ الوقوف على أسرار البلاغة في منثور الكلام ومنظومه فنحتذي حذوهما ٠

ب ـ معرفة وجه اعجاز القرآن من جهة ما خصه الله به من حسن التاليف وبراعة التركيب وما اشتمل عليه من عذوبة وجزالة ، وسهولة وسلاسة (١٧) ٠

فان الجاحظ فضل ان يخاطب بكتبه الأفئدة لا العقول وأن يتجه الى قارئه بملكة الاديب لا بمنهج العالم ٠

ولقد عرفنا ان أبا عمرو بن العلاء كان يفضل القديم لقدمه ويسيء الظن بالمحدث شأنه في ذلك شأن النحاة الذين وقفوا بعصر الاحتجاج عند ابن هرمة واتهموا ما بعد ذلك من لغة حديثة ٠ ومعنى هذا ان أبا عمرو كان يتمسك بالطرق القديمة لصياغة الشعر من وزن وقافية ومقدمة في النسيب وتخلص الى الغرض واخيلة صحراوية وبكاء اطلال وصحبة وحش وتشبيهات تقليدية درج عليها الجاهليون وغير ذلك مما اشتمل عليه « عمود الشعر » والتزم الناس موقف أبي عمرو حتى سخر أبو نواس من بعض عادات الشعر القديم كالوقوف على الاطلال فنشأ بذلك ما عرف من بعد باسم قضية التقليد والتجديد ٠ ثم ظهر أبو تمام فبالغ في استعمال البديع فعابه بعض النقاد واطراه بعضهم فتحولت المحاورة التي كانت في عهد أبي نواس الى خصومة اضطر بعضهم ان يؤلف في « الوساطة » بين أطرافها ٠ وكان حصاد كل ذلك تقوية النقد الأدبي والسعي الى اعطائه نوعا من الضبط ثم نشأت الدراسات البلاغية ٠

القت هذه الخصومة ظلها على ما كتبه اثنان من كبار النقاد العرب : ابن قتيبة وابن المعتز ٠ فأما ابن قتيبة فقد رفض معيار القدم في النقد مخالفا أبا عمرو واتباعه (١٨) وأما ابن المعتز فقد فطن الى ان أبا تمام لم يخترع البديع اختراعا وانما بالغ في استعماله ولاحظ ابن المعتز أن البديع حسن عند المتقدمين لعدم المبالغة وأن افراط أبي تمام في ذلك مذموم (١٩) ٠

وتناول ابن المعتز ما امكنه العثور عليه من أنواع البديع فأحصى من ذلك سبعة عشر نوعا منها الاستعارة والكناية والتورية والتجنيس والسجع مما يكشف عن أن ابن المعتز كان يفهم بمصطلح « البديع » معنى أوسع مما نعرفه الآن ٠

وفي القرن الخامس ظهر عبد القاهر الجرجاني صاحب الكتابين القيمين : « دلائل الاعجاز » و « أسرار البلاغة » مما يكشف لنا عن ان وظيفة البلاغة لم تبتعد كثيرا عن الكشف عن دلائل « الاعجاز » حتى في ذلك العصر المتأخر ٠ وكان عبد القاهر أشعريا يؤمن بفكرة الكلام النفسي فاهتدى في بحثه الى استعمال هذا المفهوم في دراسة عملية التكلم فجعل الكلام النفسي الذي في علم الكلام « نظما » في دلائل الاعجاز ورتب عليه عمليات لغوية تقود الى التلفظ سماها « البناء » و « الترتيب » و « التعليق » وقد القيت بعض الضوء على العلاقة الاصولية (الابيستيمولوجية) بين هذه المفاهيم في كتابي « اللغة العربية معناها ومبناها » وفي كتاب آخر لي تحت الطبع عنوانه « الاصول » ولا يتسع المقام هنا لمناقشة ذلك ٠

تكلمنا حتى الآن عن الرافد النقدي للبلاغة ٠ ولكن هناك رافدا آخر لها بدأ بكتاب «نقد الشعر» لقدامة بن جعفر الذي أكمل أنواع البديع ثلاثين نوعا ولكنه مال بالدراسة الى الضبط والصناعة (٢٠) أكثر من ميله الى الذوق النقدي : فلقد اتجه الى اقامة هيكل بنيوي تجريدي ذي أصناف وتعريفات تشبه ما لدى المناطقة والنحويين ثم جاء أبو هلال العسكري صاحب الصناعتين فانشأ مباحث للفصاحة والبلاغة والايجاز والاطناب والحشو والتطويل وجمع خمسة وثلاثين نوعا من البديع أحسن في الاستشهاد على كل واحد منها ولكنه تبع قدامة في الميل الى طابع الصناعة . وجاء بعدهما السكاكي في نهاية القرن السادس وأوائل السابع فجعل البلاغة أقرب ما تكون لطابع الصناعة وكاد يبرئها من الاعتماد على الذوق وقسم فروعها الى معان وبيان وبديع واودع كل ذلك كتابه مفتاح العلوم الذي لقي عناية كبيرة من الشراح من بعده ٠

على أن البلاغة بعضها صناعة وبعضها معرفة ٠ فأما جانب المعرفة فيتمثل في مفهومها في دور النشأة اذ كانت البلاغة أدخل في الذوق منها في التصنيف أما بعد تطور البلاغة وظهور مباحث قدامة والعسكري ثم السكاكي فذلك يحتمل بعض التفصيل ٠ فأما من حيث الموضوعية فلا جدال في موضوعية البلاغة برمتها ولكننا نفرق هنا بين

الموضوعية بشروطها التي رصدناها للصناعات والموضوعية التي تقف بازاء الذاتية فتكون عامة غير مشروطة . وموضوعية الصناعات مشروطة بالاستقراء الناقص وامكان اختبار النتائج ولقد نرى ان الاستقراء الناقص قد استعمل في الوصول الى حقائق البلاغة لان البلاغيين حين نظروا في الادب العربي لم يجروا الاستقراء على كل شعر ونثر فيه وانما اختاروا نماذج فجعلوها موضع بحثهم وعمموا نتائج ذلك على كل كلام العرب . فاذا نظرنا في الشرط الثاني وهو امكان اختبار النتائج وجدنا بعض البلاغة يسمح بذلك وبعضها لا يتأتى فيه الاختبار فقد نختبر أجزاء الاستعارة او المجاز المرسل أو نتحقق من أسلوب خبري او شرطي ولكننا اذا ادعينا الكلمة أنها فصيحة فلا مجال للتأكد من فصاحتها (أي أخذها عن قبائل وسط الجزيرة) لأننا لا نستطيع الآن أن نعود الى قبائل الفصاحة ولابد من أن نقتنع برواية الرواة . وفي البلاغة حتمية وقياس ما دامت قواعدها تنطبق على ما لم نعرفه من الكلام ، ولكن هناك جانبا ذوقيا من البلاغة لا يخضع للقواعد كحسن التأليف ورصانة الاسلوب أو جزالته والظلال النفسية التي تأتي عن ظواهر بلاغية كالتقديم والتأخير والفصل والوصل الخ فهذا الجانب لا ينطبق عليه القياس أو الحتمية . وأما تجريد الثوابت فان البلاغيين قد قبلوا بعض القواعد المنهجية العامة من النحاة واضافوا اليها ما يتصل ببحوثهم من هذه القواعد المنهجية كقولهم : الاصل في التعجب الاستفهام أو الاصل في النهي طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء الخ . وفي البلاغة تصنيف كما في النحو وفقه اللغة وليس فيها كما ليس فيهما تناقض . وفيها استغناء بالاصناف عن المفردات فالمشبه صنف مفرداته كل المشبهات فنستغني بهذا اللفظ عن كل مفردات أمثلته وفي البلاغة ما يخضع للقواعد وفيها ما لا يخضع كما سبق منذ قليل . واذا كان الأمر كذلك جاز لنا ان نقول ان البلاغة تقف باحدى رجليها في الصناعات وبرجلها الأخرى في المعارف وذلك شأن البلاغة فيما بعد السكاكي .

البلاغة دراسة العلاقة بين الاسلوب والمعنى ، فاذا كان الاسلوب على مستوى ما يعرض للجملة فذلك موضوع علم المعاني واذا كان الاسلوب على مستوى ما يعرض للمفرد فذلك موضوع البيان وكل تقلب للاسلوب فهو ذو أثر في المعنى أو على الأصح يتم هذا التقلب تبعا لمطالب المعنى المراد . فما هذا المعنى ؟ اذا صح أن نعرف المعنى بأنه العلاقة بين الرمز والمدلول فان هذه العلاقة قد تكون طبيعية لا دخل في ادراكها للعرف أو المنطق كادراك حلاوة الجرس والوزن والقافية والمحسنات ونغمات الالقاء ونحو ذلك مما يترك في النفس اثرا خاصا . وقد تكون العلاقة عرفية كالعلاقة القائمة بين الالفاظ ومدلولاتها في المعاجم وكالمعاني النحوية التي تعطى للالفاظ والجمل كالفاعلية والمفعولية والخبر والانشاء والشرط الخ وكالنغمات التي يفرق بها بين الاستفهام والتقرير وقد تكون العلاقة ذهنية كالعلاقة بين الاستقراء والنتيجة أو الاستنباط ونتيجته وكالاستدعاء الذهني والادراك المنطقي المادي . وكل هذه العلاقات مستعمل في البلاغة . فلقد حاول النقاد والبلاغيون العرب أن يعبروا عن العلاقات الطبيعية بين الألفاظ ومدلولاتها فجاء تعبيرهم عنها محوطا بتهاويل المجاز البعيد المتناول فقالوا في النص الادبي حين أعجبوا به : حسن الجرس رقيق الديباجة طلى العبارة رائع التأليف فيه جزالة وسلاسة وله ماء رونق . ومن قبيل ذلك كلامهم عن الآثار النفسية التي تأتي عن التقديم والتأخير أو الفصل أو الوصل أو القصر الخ ومنه ما يسمى في الدراسات اللغوية Onomatopoea أما العلاقة الثانية فيمكن بحسبها أن نقسم المعنى الى وظيفي ومعجمي ودلالي فالوظيفي المعنى الصرفي والنحوي على مستوى معاني الصيغ المجردة كالطلب والصيرورة والمطاوعة الخ أو مستوى الأبواب كالفاعلية والمفعولية . الخ . والمعجمي معنى اللفظ في المعجم والدلالي معنى الجملة في محيطها الاجتماعي الذي يراعى فيه المقام ولقد امتدت دراسات المعنى المعجمي حتى شملت الترادف والتضاد والمشترك اللفظي والتوارد والحقول المعجمية الخ . ولا يتسع المقام لتفصيل القول في ذلك ولكنه وجد مفصلا في كتاب الاصول الذي أقدمه للمطبعة الآن .

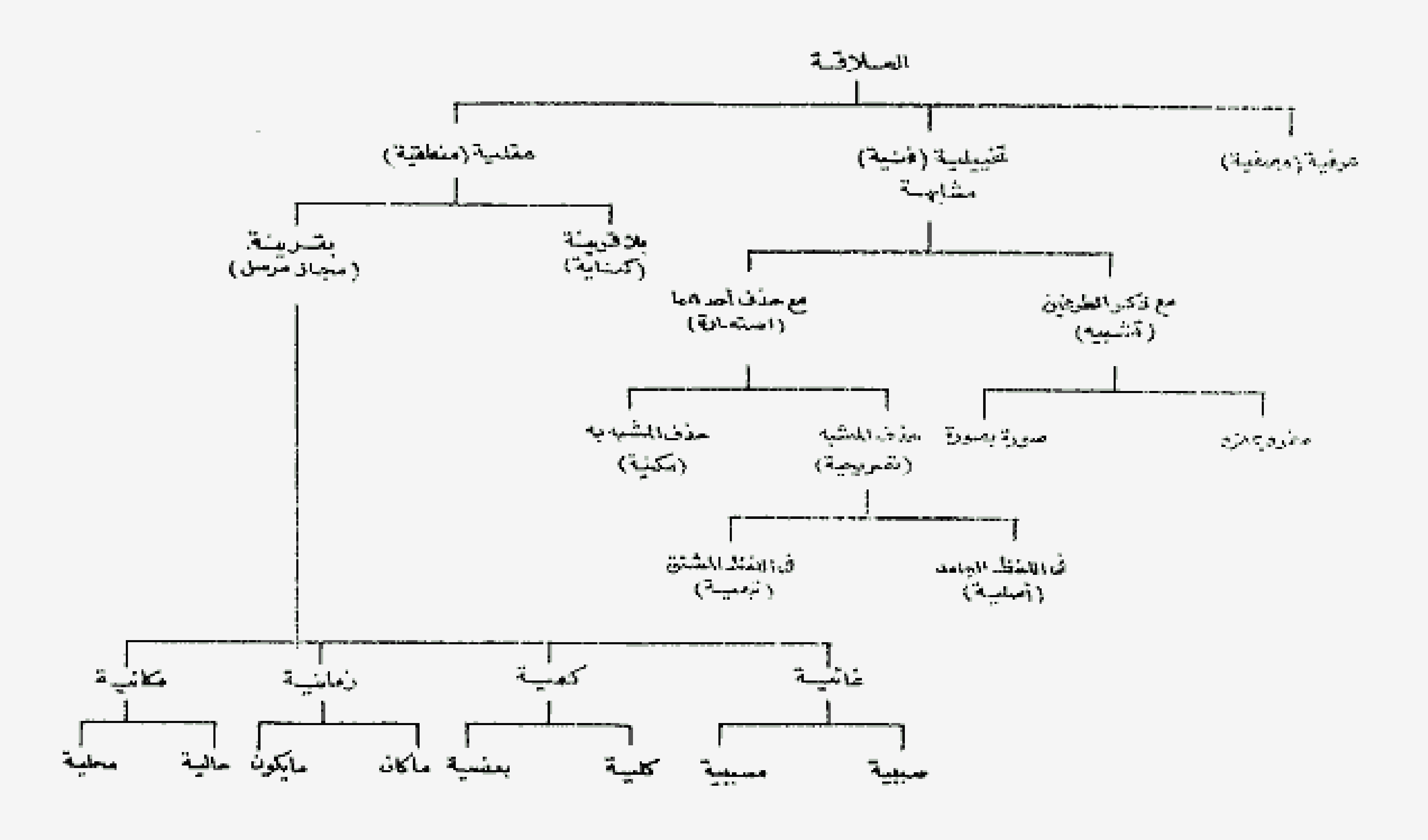
أما فروع البلاغة فهي المعاني والبيان والبديع . والمعاني قمة النحو لأنه يبدأ عندما ينتهي النحو لقد ذكرنا أن النحو يبدأ بالصوت وينتهي بالجملة التامة ثم لا يتناول ما فوق ذلك ونضيف الآن أنه يترك دراسة ما فوق الجملة التامة لعلم المعاني فمن موضوعاته الذكر والحذف والاظهار والاضمار والفصل وزيادة الحرف مما يتصل بنظم الجمل في أسلوب متصل أي أن النحو تحليلي والمعاني تركيبي أضف الى ذلك ان علم المعاني يدرس أضرب الاساليب ويربط الاسلوب بمقتضى الحال ويجعل انطلاقه في كل ذلك عكس انطلاق النحو فالنحو يبدأ من المبنى ويبحث عن المعنى وعلم المعاني ينطلق من المعنى باحثا عن الاسلوب أو الاساليب التي تصلح للتعبير عنه . ولكن لعلم المعاني مطمحا آخر لا يتوق اليه النحو .

مطلب يتخطى المعاني الوظيفية الى العلاقات الطبيعية والمعاني الذوائية والخلجات النفسية فيستريح به المرء من جفاف الصناعة ويسترح به ندى التذوق ويجد به الناظر مبررا للفصل بين علمي النحو والمعاني اللذين تشاركا فيما عدا ذلك • وهكذا نرى علم المعاني يكشف عن بعض الطموح للاتصال بالاعتبارات الجمالية الذي يمكن الكشف عنها في الحكاية Onomatopoea وتنافر الحروف والتأليف والتعقيد اللفظي والمعنوي وكل ذلك ينتمي الى العلاقة الطبيعية بين الرمز والمدلول • وهي علاقة تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة (٢١) وهي مما يشم ولا يفرك • ومن هذا القبيل ما ينسب من حسن للحذف أو الذكر أو الوصل أو الفصل الخ • ولقد عنى علماء المعاني بالعلاقة الذهنية بين الرمز ومدلوله في صورة الكلام عن القرائن الحالية ومقتضى الحال • وهكذا يكون علم المعاني قد اعتمد على العلاقات الثلاث بين الرمز ومدلوله •

لعل من الظواهر الهامة جدا في ديناميكية الاستعمال اللغوي أمرين أحدهما يرجع الى النظام والآخر يرجع الى التوسع • فأما الذي يرجع الى النظام فهو تعدد المعنى للمبنى الواحد سواء على مستوى الصرف أو على مستوى المعجم • لاحظ مثلا أن « ما » تصلح نافية واستفهامية وزائدة وموصولة وشرطية ونكرة تامة ونكرة ناقصة وهلم جرا وكل ذلك داخل النظام ومن ثم ينتمي الى طبيعتها الصرفية والنحوية • وكذلك تجد «ضرب» على المستوى المعجمي بتعدد معناها بين : ضرب زيد عمرا وضرب الله مثلا وضرب له موعدا وضرب له قبة وضرب في الأرض وضرب خمسة في ستة الخ • فلا يتضح معنى « ما » ولا معنى « ضرب » الا في جملة تامة ويظل خارج الجملة متعددا أو محتملا •

والامر الثاني وهو الذي يرجع الى التوسع هو النقل والمقصود نقل المبنى عن معناه الاشهر الى معنى آخر ويكون ذلك أيضا على المستوى النحوي وعلى المستوى المعجمي فالنقل النحوي أشار اليه النحاة في باب أسماء الاعلام وفي باب التمييز ونحوها كما أشاروا اليه في انماط الجمل كأداء معنى الانكار والجملة الاستفهامية (أتنكر نعمة الله عليك) والتقريرية أيضا • (ألم يجدك يتيما فآوى) وأما النقل على مستوى المعجم فهو موضوع علم البيان • فلظاهرة النقل في البيان عدة مظاهر يستعمل فيها اللفظ المفرد بغير معناه الحقيقي كما ان اللفظ قد يعرض له ما يخصص دلالته او يعممها أو يغيرها كما في نقل المعنى اللغوي الى المعنى الاصطلاحي وكما في مجاز الحذف • وهذا النقل البياني في صورته الشاملة هو أقرب شيء الى ما فهمه أبو عبيدة بلفظ « المجاز » • ولعل مكان علم البيان من فقه اللغة كمكان علم المعاني من النحو فكلاهما يبدأ من حيث ينتهي قرينه ولكن الصورة النهائية لعلم البيان لم تكتمل الا في جو النقد الأدبي • ولقد عرف القزويني البيان بأنه « علم يعرف به ايراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه » ولولا أن المعنى الوارد في عبارة « ايراد المعنى الواحد » هو معنى اللفظ المفرد وليس معنى النسبة لكان هذا التعريف احسن ما يعرف به « الاسلوب » • غير أن المقصود بالمعنى هنا كما تصرح به المتون هو المعنى الذي ينبني على تصور مفرد وهذا ما يجري عليه العمل عند التطبيق • ذلك أن موضوع البيان هو « اللفظ العربي من حيث التفاوت في وضوح الدلالة بعد رعاية مطابقته لمقتضى الحال • وما دام المعنى البياني مفردا في طابعه فقد عدل البيانيون عن فهمهم لتشبيه التمثيل والتشبيه الضمني والاستعارة التمثيلية عن اعتبار الكلام المتصل المؤلف من عدد من الألفاظ الى اعتبار الصورة المفردة أو الحالة المفردة الحاصلة من التركيب وهما في نظرهم « تصور مفرد » أما المجاز العقلي فعجبا للبيانيين أن قبلوه في مباحثهم وانما أولى الاماكن به علم المعاني لانه اسناد من الاسناد وهو بحكم تعريفه : « اسناد الفعل أو ما في معناه الى غير ما هو له لعلاقة مع قرينة» ولعل الذي شفع له عند البيانيين هو طابع « النقل » ثم ما يصاحبه من علاقة وقرينة • وفيما يلي تصور للعلاقات البيانية للفظ المفرد • (انظر الشكل أعلى الصفحة التالية) •

ومعنى هذا أن البيانيين وقد اسلموا الاهتمام بالعلاقة الطبيعية لعلم المعاني والبديع استحدثوا لانفسهم من الاستعمال الادبي للالفاظ علاقة أخرى سموها العلاقة الفنية أو علاقة المشابهة وعلاقات عقلية هي اللزوم والغائية والحكمية والزمانية والمكانية ولقد نص البيانيون على أن العلاقة الوضعية (العرفية المطابقية التي بأصل الوضع) لا يتطرق اليها التفاوت في الوضوح والخفاء لانها اما ان تكون معلومة فتتضح أو مجهولة فلا تتضح ولا فرصة هنا للزيادة أو النقص في اللفظ أو في المعنى لان الزيادة والنقص تغيران المعنى• فمن زيادة اللفظ أن نعمد الى فعل مثل « كسر » مثلا فنضعف عينه • ومن نقصانه أن نعمد الى فعل مثل « انكسر » فنحذف منه حرف المطاوعة ولكن هل يزاد في المعنى او ينقص فيه ؟ الجواب نعم ! فلو أخذ الفعل « كسر » مرة أخرى لوجدنا معناه مكونا مما يأتي :



ا ـ أصول الاشتقاق أو مـادته وهي الكاف والسين والراء وهي تفيد الحدث .

ب صيغة « فعل » بفتح الفاء والعين واللام وهي تفيد الزمن .

ج ـ تطلب الفعل لمفعول يقع به الكسر وهذا هو « التعدية » .

د ـ كون هذا المفعول مما يصح أن يقـال فيه انه كسر فلا يقال مثلا كسرت الثوب .

كل أولئك يعتبر من المكونات النحـوية لمعنى « كسر » وهي عرضة للزيادة والنقص فقد يتغير الزمن الى الاستقبال مع بقاء الصيغة على حالهـا لقصد الدعاء وقد تنعدم فكرة وقوع الحدث كأن يكون « كسر » مثالا نحويا أو لفظا محكيا وقـد لا تتحقق التعدية ويكون عدم تحققها بحـــذف المفعول كأن تقول : « كم حطم هذا الأحمق وكم كسر » .

أما العنصر الاخير الذي تحت رقم (د) ، فهو يمثل ما يسمى قيود التوارد أو شروط التوارد المعجمية لان مفعول « كسر » ينبغي أن يكـون من نوع ما يصدق عليـه الكسر بان يكـون مصنوعا من مادة هشة مثلا . ومخالفة هـذه القيود التي أطلقنا عليهـا « شروط التوارد » يخلف لنا ما يسمى « مفارقة معجمية » كالمفارقة بين « كسر » وبين « الثوب » . وما دمنا قـد أوضحنا هذه المسألة على هذا النحو فانه يجدر بنا ان نتكلم في مفهومين هامين من مفاهيم البيـان وهما « العلاقة » و « القرينة » . فأما العلاقة فقد أشرنا منذ قليل الى أن الاساليب البيانيـة تجتاز المعنى العرفي الوضعي المطابقي الاصـلي وما يناسبه من علاقة عرفية بين الرمز والمدلول أو بعبارة أخرى بين اللفظ والمعنى وأن البيـان قد استبدل بهذه العلاقة العرفية علاقة أخـرى فنية هي المشابهة كما اختار علاقات أخرى عقلية كاللزوم والغائية والكمية والزمانية والمكانية فاذا قلنا « العلاقة » فليس المقصود العلاقة العرفيـة وانما المقصود العـلاقة الفنية (المشابهة) أو العقلية (اللزوم الخ) واذا قلنا : « القرينة » فالمقصود ما ذكرناه منذ قليـل من « المفـارقة المعجمية » اذ لولا هذه المفارقة المعجمية ما سـهل على السامع أن يسارع الى الاغضاء عن العـلاقة العرفية والى احلال علاقة أخرى بيانية محلها . فاذا نظرنا الى قوله تعالى : « أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى » تبادر الى ذهننـا المعنى في صورة « استبدلوا » الضلالة بالهدى ولم تأخـذ لفظ « اشتروا » مأخـذا حرفيا يـؤدي الى معناه العرفي . ومعنى ذلك أننا أدركنا أن الآية تهدر العلاقة العرفية وتضع موضعها علاقـة بيانيـة فنية يمكن تفسيرها بأن نقول : شـبه مطلق الاستبدال بالشراء ثم حذف المشـبه (مطلق الاستبدال) وأقام المشبه به مقامه ثم اشـتق من الشراء « اشتروا » بمعنى « استبدلوا » . فاذا سئلنا عن القرينة هنا قلنا ان القرينـة لفظية ويقول البعض انها هي لفظ الضلالة وأقول انها المفـارقة المعجمية بين « اشـتروا » وبين « الضلالة » بدليل أن هذا البعض يفسر القرينة بقوله : « لأن الضلالة لا تشترى على الحقيقة » أو « لأن الضلالة ليست مما يشترى » . فانت ترى

اذن أن القرينة هي المفارقة المعجمية بين اللفظين المتواردين • ويقال مثل ذلك في المجاز المرسل نحو « واسأل القرية » الخ ولكن لا قرينة في في « آذانهم » و « غرست نخلة » ومجاز الحذف نحو « واسأل القرية » الخ ولكن لا قرينة في الكناية لأن كلا المعنيين (القريب والبعيد) صالح ان يقصد •

نصل الآن الى فكرة المحاور التي ترتكز عليها بعض التصنيفات البلاغية في البيان والبديع لنرى مقدار السداد في تصنيف مفهوماتهم وتوزيعها على هذين الفرعين من فروع البلاغة • فمن الواضح أن المحور الأكبر في الدراسات البيانية هو محور الحقيقة والمجاز وأن أحد طرفي هذا المحور وهو المجاز هو الذي يهم الدراسات البيانية ليشمل المجازين اللغوي والمرسل • وهناك محور القرب والبعد وهو المحور الذي يدور حوله عدد من الابواب الموزعة بين البيان والبديع والتي تستحق جميعا أن توضع في البيان ومن ذلك :

١ ـ الكناية ويمكن لكل من المعنيين (القريب والبعيد) فيها أن يكون مرادا •

٢ ـ التورية والمعنى القريب فيها أوضح من المعنى البعيد ولعل خفاء المعنى البعيد فيها ووضوحه باللزوم في الكناية هو الفارق بينهما الى جانب فارق آخر وهو أن التورية تتكىء على الجناس أو المشترك اللفظي بخلاف الكناية،أضف الى ذلك ضرورة القرينة في التورية وعدم الحاجة اليها في الكناية •

٣ ـ الاستخدام حيث يعد معنى اللفظ قريبا ومرجع ضميره بعيدا كما في نحو : « لما افتتحت مصر القناة رمت بها أعداءها » اذ يعود الضمير على قناة الرمح وفي هذا استعانة بالجناس ايضا • واذا لم يكن الضمير هنا راجعا الى قناة السويس وهي المذكورة في المثال على الحقيقة فان الذي ربط بين الضمير وبينها انما هو التطابق المعجمي الذي ينطوي عليه الجناس وذلك في غيبة التطابق الاشاري الذي يتحتم ان يكون بين الضمير ومرجعه وبيان ذلك انك اذا قلت : « قتل الرجل الرجل » فبين « الرجل » و « الرجل » تطابق معجمي ولكننا لا ندري ان كان بينهما تطابق اشاري بمعنى ان الرجل الثاني هو الرجل الاول أو لم يكن فان كان صح الاضمار فقلت : « قتل الرجل نفسه » والا لما يصح الاضمار لأن الرجل الثاني غير الأول فلا يصلح الاول مرجعا لضمير الثاني • ولكن الاضمار ساغ في الاستخدام لورود الضمير في جملة غير الجملة التي فيها مجانس مرجعه •

٤ ـ التوجيه والايهام وهو أن يحتمل اللفظ معنيين لا يتعين أحدهما الا بقرينة حالية وذلك كاستعمال لفظ « سواء » في قول الشاعر في خياط أعور :

خاط لي عمرو قباء
ليت عينيه سواء

فلا تتعين التسوية في الابصار أو التسوية في العمى الا بالقرينة ومع ذلك يظل أحد المعنيين أقرب من الآخر لان اختيار عين الخياط للكلام يجعل التمني عليه أقرب من التمني له لأنه لو كان يريد التمني له لتحرج من تذكيره بالعاهة ولتمنى له شيئا آخر •

٥ ـ القول بالموجب وهو أن تسمح كناية فتقلب معناها القريب بعيدا والبعيد قريبا كما في نحو قوله تعالى : « يقولون لئن رجعنا الى المدينة ليخرجن الاعز منها الاذل » فقد أرادوا بالاعز انفسهم وبالاذل المسلمين ولكن القرآن عكس عليهم ما أرادوا فقال : « ولله العزة ولرسوله وللمؤمنين » فصدق ما اشتمل عليه الكلام السابق ولكنه غير موضع العزة • وتجد مثل ذلك في قول الشاعر :

وقالوا قد صفت منا قلوب
نعم صدقوا ولكن من ودادي

وهناك أيضا محور التوافق والتضاد وهو يتوزع عددا من المحسنات البديعية فمن التوافق الارصاد والمشاكلة والمزاوجة وحسن التعليل وتشابه الاطراف والسجع ومن التضاد الطباق والمقابلة والعكس والرجوع وتأكيد المدح بما يشبه الذم وتأكيد الذم بما يشبه المدح وكل ذلك محسنات معنوية •

كان ينبغي لكل ما سبق من المحاور والابواب التي تقع في نطاق تقلب معنى اللفظ المفرد أن تحتل مكانها في حظيرة الدراسات البيانية والا يعدها البلاغيون السكاكيون في المحسنات البديعية اما ما يعد في البديع فهو محور الترتيب والتشويش ويدور عليه اللف والنشر مرتبا ومشوشا والاطراد والاستتباع وكذلك محور الجمع والتفريق ويدور حوله الجمع وأيضا التفريق والتقسيم والتفريع والادماج ومراعاة النظير وهناك أخيرا محور الزيادة والنقص وربما دارت عليه المبالغة والتجريد •

لقد كانت البلاغة العربية سليلة للنقد العربي ثم أصبحت وارثة له بسبب ضعف الذوق النقدي وبقيت البلاغة عبر القرون هي المنظار الذي يكشف به طلاب الادب مواطن الجمال في النص • ولقد اتضح لنا في بداية الكلام عن

البلاغة أنها تقف باحدى رجليها فى معسكر الصناعات وبرجلها الاخرى فى حلبة المعارف ومن المسلم أن الذوق لا يقنن وأن معظم النقد تذوق واذا كان الامر كذلك فلا تصلح البلاغة منهجا نقديا بسبب ارتباطها بالشكل اللغوى والتزامها بالقواعد ٠

وهنا يرد علينا سؤال هام : اذا كنا نرى ان القدماء قد تجاوزوا الصواب فى اعتمادهم على البلاغة فى عملية النقد فأين نضع البلاغة فى سياق فهمنا الابيستيمولوجى المعاصر ؟ والاجابة على هذا السؤال أن البلاغة حتى مع تفريعها الى فروع ثلاثة مختلفة تعتبر منهجا موحدا يتجه الى دراسة الاسلوب Stylestics فالمعانى يبدأ موضوعه بالتفريق بين أسلوبى الخبر والانشاء ثم التفريق بين أضرب الخبر وأضرب الانشاء ثم يدرس فيما بقى من موضوعه ظواهر أسلوبية كالفصل والوصل والحذف والايجاز والاطناب الخ ٠ والبيان يرى فى الاستعمال الحقيقى أسلوبا يختلف عن الاستعمال المجازى ويفرق بين أنواع المجاز باعتبارها أساليب وكذلك بين المجازات والكنايات وأما البديع فطرق التحسين عنده أساليب أيضا فقد يكون الاسلوب مسجوعا أو غير مسجوع مشتملا على الطباق أو غير مشتمل الخ ٠ لأن الأسلوب هو الاختيار الفردى للمتكلم أو الكاتب وهذا الاختيار يبدأ عند النقطة التى نقتنع فيها بأننا قد وفينا مطالب الصواب النحوى فاذا صح هذا فان البلاغة فى مجموعها تدور حول الاساليب ٠

واذا صح فى أذهاننا ان البلاغة دراسة الاساليب فانها عندئذ تتناول جانبا من جوانب النقد الشكلى الذى يشتمل على البلاغة والعروض وكل ما يبحث فى شكل النص الأدبى كتصميم القصة ومجرى الحوار المسرحى والترقيم والالقاء والتقطيع الى فقرات Paragraphs والبدء والختام الخ ولا تصلح البلاغة أن تكون كما كانت فى الماضى منهجا متكاملا لتناول النص بالنقد لان النقد بصورته الحاضرة قد امتد حتى اتسع لحقائق علم الاجتماع ونتائج علم النفس وثمرات الفلسفة واعتمد على ركائز من فروع المعرفة المختلفة وليست البلاغة أكثر من لبنة فى هذا البناء الشامخ ٠

هوامش

(١) طبقات النحويين واللغويين للزبيدى : ٣١ ٠

(٢) فى الفهرست لابن النديم اشارات الى عدد كبير من كتاب المختصرات فى ذلك الوقت المبكر ٠

(٣) فيض نشر الانشراح من روض طى الاقتراح لابن الطيب الفاسى الشرقى : ص ٢٤ مخطوطة ـ المكتبة العامة بالرباط د ١٩١٥ ٠

(٤) الاعراب فى جدل الاعراب لابن الأنبارى ، وكذلك ابن الطيب الشرقى ٢٩٠ ٠

(٥) الانصاف لابن الأنبارى المسألة رقم ٤٠ ص ٣٠٠

(٦) المرجع والصفحة ٠

(٧) الاقتراح للسيوطى ٣٨ ٠

(٨) انظر : فقه اللغة ـ على وافى ١١٢ ودراسات فى فقه اللغة لصبحى الصالح ١٠٩ ٠

(٩) الفارابى : كتاب الحروف ١٤٧ ٠

(١٠) الانصاف مسألة ٢٢ ص ١٨٦ ، ٣٦٧/٥٣ ، ٥٢٨/٧٢ ، ٦٣٠/٨٧ ٠

(١١) الجزء الثانى ص ٣٣٤ تحقيق الدكتور عبد الحسين الفتلى ٠

(١٢) الاقتراح للسيوطى ٧٢ ٠

(١٣) الخصائص لابن جنى ٤٨/١ ، الاقتراح للسيوطى ٤٦ ٠

(١٤) الخصائص ١٦٣/١ ٠

(١٥) الجاحظ : البيان والتبيين ٣٢٣/٣ بتحقيق السندوبى ٠

(١٦) الاقتراح للسيوطى ٢٧ ٠

(١٧) علوم البلاغة للمراغى ٤٤ ـ ٤٥ ٠

(١٨) الشعر والشعراء ٥ ٠

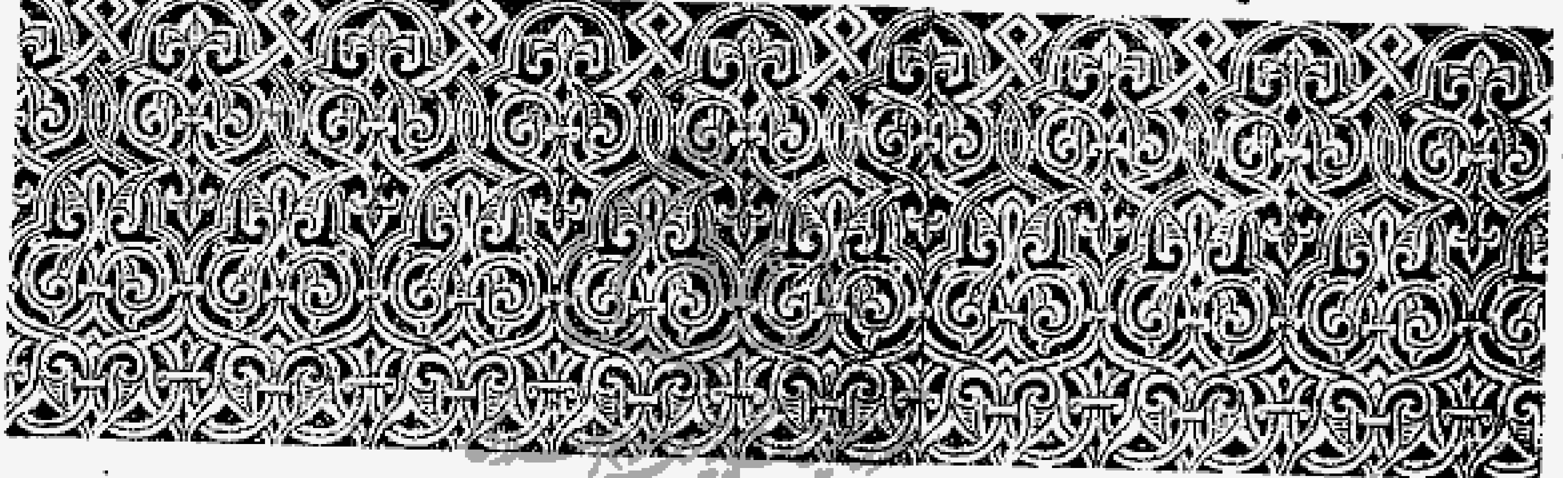
(١٩) البديع ٢ ـ ٥ ٠

(٢٠) سبق شرح معنى الصناعة ٠

(٢١) النقد المنهجى عند العرب لمندور ١٠٢ ٠

الدكتور عاطف جودة

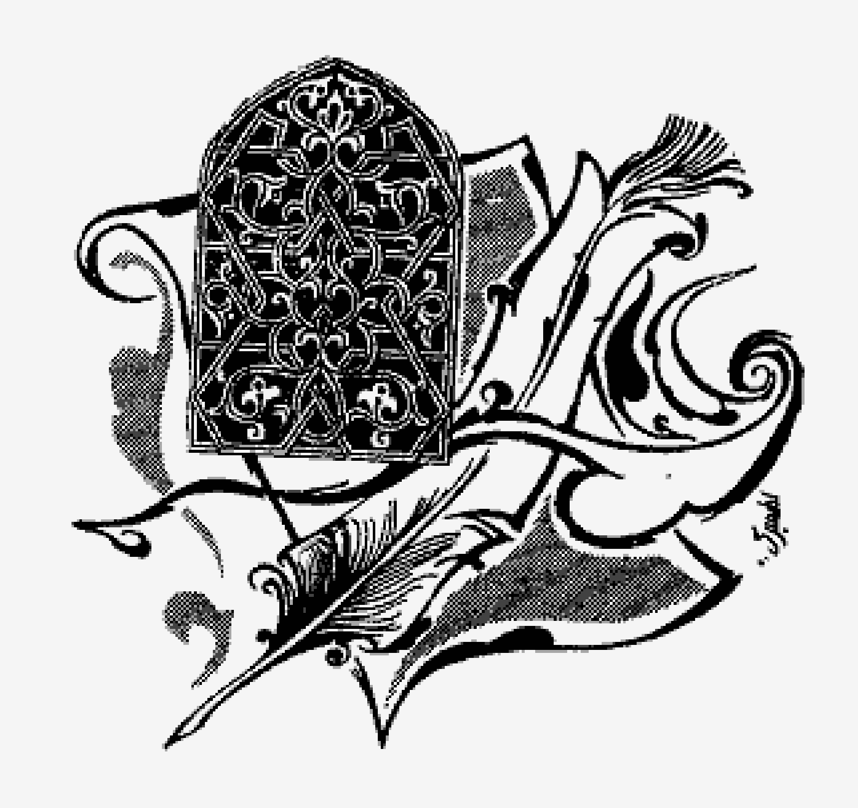
تراث الأدب الصوفي



رأى بعض النقاد في الأدب الصوفي نتاجا غثا يفتقر الى مقومات التعبير الفني ، وعده بعضهم شيئا لا يمت بصلة الى التجربة الانسانية بسبب ما فيه من جنوح ميتافيزيقي . وتحتم هــذه الاعتبارات التي أخذت شكل أحكام تعميمية عاجلة بيان أن هذا الأدب يحفل قدر غير قليل منه بمقومات الابداع الفني ، وأن مضمونه ليس في كل الأحوال مفارقا ، إذ يظفر الدارس فيه بالتعبير عن تجارب وأحوال ذاتية .

ونود قبل أن نعالج في هــذا البحث منجزات ذلك الأدب أن نعرض لنشأة الفن في تربة الدين ، وأن نتعرف ما بين التجربة الفنية والتجربة الصوفية من تماثل . أما أن الدين قد احتضن منذ عهد بعيد ما أنجزه الانسان من أشكال ثقافية فأمر لا يحتاج الى مزيد برهان ، والتساؤل عن هذه النشأة يتصل من قريب بتراث الأدب الصوفي باعتباره غير منبت عن التجربة الدينية .

ولكن ما مغزى أن ينشأ الفن ، وهو شكل من أشكال الثقافة ، في أحضان الدين ؟ يفترض عند الاجابة عن هذا السؤال أن نتعرف انطولوجيا الثقــــافة القديمة من حيث تبدو مختلفة عن التركيب الانطولوجي للانسان المعاصر . لقد تشبثت الانطولوجيـــا القديمة



• تراث الأدب الصوفي

بالقدسي ، ذلك الحي المحمل بالمعنى والساري في ظواهر الكون ، تشبثا لم يتأت معه ابعاد الجانب الالهي ونفيه وحله كما فعلت الانطولوجيا المعاصرة في بعض المذاهب والتيارات · وظل الانسان وفيا لهذا التطور الالهي في مراحل التطور الثلاث التي تشمل تعدد الآلهة والايمان بالاله الواحد ثم مرحلة التجريد الميتافيزيقي لأفكار وتصورات ثيولوجية

وبلغت الصلة بين الفن والدين أوجها في آداب العصر الوسيط، سواء فيما أبدع الأدباء أو فيما حاكوا من نماذج الأدب اليوناني · وما لبثت هذه الصلة أن تراخت عندما صدعتها أزمات الشعور الإنساني بظهور الثورة الرومانتيكية التي اتجهت بالفنون والآداب صوب هموم انسانية خالصة ، تمثلت في التمرد الديني ، وفي الشغف بالحرية التلقائية ، وازداد هذا التيار اندفاعا ليعبر عن بزوغ أزمات جديدة في وعي الانسان ·

وينتهي تراث الأدب الصوفي بعد أن بلغ درجة النضج في الشكل وفي المضمون الى العصر الوسيط. ومن ثم أشرب الطابع العام لذلك العصر ، وهو ما لا نخطئه في الادبين الأوربي والعربي ابان تلك المرحلة التاريخية · وتؤكد هذه الحقيقة بعدا تاريخيا لا نقصد به تصنيف الأحداث والوقائع في اطار السابق واللاحق ، وانما نهدف من وراء تأكيد هذا البعد أن لكل قطاع من التاريخ زمانية تجاوز الترتيب والتسلسل ، الى هموم وازمات خاصة بالوعي الذي يعايش مرحلة من هذه المراحل فلكل مرحلة روحها وبناؤها وايقاعها الزماني، وقد ينهار هذا البناء ليفسح مجالا لبناء جديد ، وقد يبقى من البناء المتصدع ما يمتد في نسيج طور تاريخي لاحق· واذا كنا نلاحظ بعض الفروق بين ثقافتين متعاصرتين ، فان وراء هذا التمايز روحا واحدة دعت كارل ياسبر K. Jaspers الى ما وصفه بالحقبة المحورية في التاريخ ، وهي التي ظهرت فيها الثقافات العليا في مدد من الزمان متقاربة ، وسط مساحة جغرافية واسعة ومتباعدة ، وتمتد هذه الحقبة من القرن الثامن الى الرابع قبل الميلاد ، وفيها تشهد فجر الفلسفة والوعي الجمالي في اليونان وحركات الاصلاح الديني التي قام بها الأنبياء في فلسطين وفارس وانبثاق الثورات الدينية في الهند والصين (١) ·

ان الحديث عن مدارج أو محاور تاريخية يفضي الى تصور أن المحور التاريخي ينظم حركة الشعور الفردي من حيث تبدو موجهة بشعور عام ، مما يجعل لكل مدرج قصدا مميزا يتكشف في منجزاته الثقافية ويحيلنا هذا التصور على تراث الأدب الصوفي بوصفه بضعة حية من ثقافة العصر الوسيط في الشرق والغرب على سواء · وقد كانت هذه الثقافة موجهة بقصد ميتافيزيقي وهموم روحية وازمات دينية نتعرف عليها في فنون ذلك العصر وآدابه ومذاهبه الفلسفية ، وهي هموم وازمات امتدت حتى عصر النهضة . وفي تلك المرحلة من التاريخ تنتظم فكرة المحور منجزات فنية وفلسفية موجهة بقصد ديني ، نتعرف عليه في الكوميديا الالهية لدانته ، وفي قصة المعراج ، وفي رسالة الغفران وتدور هذه الاعمال الأدبية على التصورات الأخروية والعوالم غير المنظورة · واننا لنظفر بهذا القصد كذلك في فنون التصوير والنحت في أوربا · ولعل تمثال موسى وصورة مريم البتول ولوحة المسيح وتلاميذه ، والزخارف الاسلامية وفن الخط العربي الذي اتخذ من آيات القرآن وحدات تكوينية ، مما يقرب التصور الخاص بالقصد الفردي الذي يتحرك في اطار قصد عام· وكان مما شغل الوعي التاريخي لهذه المرحلة تأسيس البراهين الكوزمولجية والأنطولوجية على وجود الله ، تلك التي نظفر بها لدى توما الأكويني وانسلم واسبينوزا ، ولدى متكلمي المسلمين وفلاسفتهم ذوي النزعات الجدلية وقد شغل الفكر الديني والفلسفي آنذاك بالتقريب بين الفلسفة والوحي ، والملاءمة بين النوس واللوجوس ، مفهوما بوصفة الكلمة الالهية ·

ونلاحظ فيما يتعلق بالصلة بين التجربة الفنية والتجربة الدينية ، تماثلا يتيح ضربا من تبادل الادوار بينهما · ومن أوجه هذا التماثل ارساء معرفة حدسية intuitide cognition تكشف وتدمج وتجاوز الفوارق الدقيقة والحدود القاطعة ·

والتجربة الصوفية والتجربة الفنية لا ينتميان لنسقين مختلفين تماما ، ففي كليهما انخراط في الوعي الذاتي الذي لا يفتأ آخذا في التمدد والنمو والاتساع ، وفيهما نبذ للمألوف والمعتاد. وانتشال النفس من الانغماس في الابتذال ، وتركيز الوعي وحفظه من أن ينزلق في الفراغ والبطالة · ويهدي هذا كله الى الاتفاق مع كولن ولسون في تقرير ما بين التصوف والشعر باعتباره شكلا فنيا من وشائج تحيل على العاطفة والوجدان ، وتتمثل في انطوائهما على ازاحة

النفايات التى تميل الى التراكم حين تسمح للوعى ان يظل سلبيا مدة أطول مما ينبغى (٢) .

ومما يجمع بين التصوف والشعر ، انهما يؤسسان وحدة ينصهر فيها الفكر والشعور، ويتضامان فى نسيج متلاحم بحيث يئول الشعور الى فكر وينقلب الفكر الى شعور . وبعبارة اخرى نقول : اننا فى التصوف وفى الفن على سواء نشعر بافكارنا ونفكر بمشاعرنا . والفكر على هذا النحو مصطبغ بالشخصي والذاتى ، على نقيض الفكر فى الاتجاهات الوضعية التجريبية ، لأنه فكر موضوعى ولا شخصى .

ويعد الخيال علاقة جامعة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية ، اذ فيهما يسيطر الخيال من حيث هو وسيط وعامل ادماج ، ووسيط بين الحس والفهم ، وادماج من شأنه أن يدخل كثرة المظاهر فى مركب واحد . والخيال على هذا النحو يحل مادته ليعيد تنظيمها بواسطة مبادىء روحية، ويهيب بلغة حدسية فى التصوف وفى الشعر ، منفتحة على اللانهائى . ان منطق الخيال ليكشف عن نفسه فى التجربتين على نحو ابداعى يتمثل فى تنظيم التجربة وتحقيق الوحدة التى تنتظمها وتبلغ هذه الوحدة أفقها الأعلى فى لحظات نادرة ، وربما التقى الشاعر الصوفى والصوفى الشاعر على صعيد وحدة اخرى تطمح الى رؤية الكلى على نحو يتعذر معه الرد الى برهان منطقى . وكثيرا ما وصف كبار الشعراء والصوفية ومض شعورهم بهذه الوحدة ، واستضاءة وعيهم بها فى لحظات نادرة .

ومما يدل على احتفاء الصوفية بالخيال فى نتاجهم الادبى وفى تاملاتهم ومذهبهم العرفانى ، حديث محى الدين بن عربى عما سماه علم الخيال Science of Imagination بوصفه أحد علوم المعرفة ، واعتباره الخيال صاحب الاكسير الذى تحمله على المعنى فيجسده فى أى صورة شاء (١) ويذكرنا هذا الوصف بمصطلح الكيمياء العقلية mental chemistry ذلك الذى أطلق على الخيال ابان ازدهار النزعة الترابطية فى أوربا فى القرن الثامن عشر (٤) .

ان المعرفة التى يقدمها الخيال فى التجربة الصوفيه ، سواء تحولت الى تأمل خالص أو ابداع فنى ، تحيل على سياق ابداعى لم ترفض معه النظرية الثيوصوفية القول بأن العالم كله تجليات فى الخيال الالهى المرموز اليه عند ابن عربى بالعماء وبالنفس الرحمانى من حيث هو واسطة بين الماهية الالهية الغيبية Divine essentia abscondition وبين العالم بحسبانه تجليا للأشكال المتكثرة (٥)

ويثير هذا السياق من البحث تساؤلا عن الفرق بين تجربة شعرية ذات بعد صوفى وتجربة صوفية ذات بعد شعرى ، ذلك أنه تساؤل ضرورى تحدد الاجابة عنه طبيعة الأدب الصوفى . وقد تعنى جوهرية طرف فى تبين الفرق عرضية الطرف الآخر

ولكن الام تئول هذه العرضية ؟ أليس فى هذا التساؤل ما يردنا الى الاعتقاد فى ان الفروق المفترضة قد تبدو فى بعض الاحيان فارغة ومصطنعة ، بخاصة اذا تشبثنا بمقتضيات الوحدة بين التعبير والتصور ؟

فلنقل اذن ان نقطة الانطلاق فى الأدب الصوفى هو التصوف ذاته،مفهوما بوصفه موقفا من الوجود بشكل عام ، ينحل فى هذا الأدب الى تعبير فنى له مقوماته ومقتضياته . ان الشعر فى جوهره بنية لغويه ذات تشكيل استطيقى . تميط الحجاب عن الوجود والموجود فى جملته بواسطة معرفة كشفية تتنامى فى سلسلة متصلة من الحدوس ، ان الشعر بنيه لغويه توحد بين لغتين ، جزئية محلية تصوغ بها الجماعة التى ينتمى اليها الشاعر تراثها الثقافى ، وعالمية عالية على الفصائل اللغوية ، يرسلها العلو بوصفه مطلق الوجود من حيث هو حقيقة حاضرة فى كل مكان . ويلتقط الشاعر هذه اللغة التى تحمل طابع الشفرة لتحور عنده الى ارسال جديد (٦) .

وهكذا نجد أنفسنا فى الادب الصوفى بازاء الوحدة بين التعبير والموقف . ذلك أن الأدب تعبير والتصوف موقف . وعلى هذا النحو تبدو التجربة الصوفية فى بعدها الشعرى انطلاقا من الموقف بكل ما فيه من خصائص ومقومات صوب التعبير الفنى عن المحور الجوهرى فى التصوف كما يتمثل فى حضور العلو المتكشف فى الطابع التاريخى الفريد للحظة ، سواء تكشف على نحو روحى أو آخر مادى . وعند هذا المستوى يلتقى الصوفى الشاعر والشاعر الصوفى ، ويتجهان الى التعبير عما أثار فيهما فى ابان لحظة من لحظات الوعى دهشة كشفت لكليهما الحجاب عن حقيقة هذا العلو الحاضر .

وتشير الدراسة التاريخية الى أن الأدب الصوفى تاخر طور نضجه واكتماله حتى القرن الثالث الهجرى وما بعده ، ذلك أن الصوفية لم يشغلهم فى القرنين الأول والثانى التعبير الفنى عن تجاربهم بقدر ما شغلهم المصطلح اللفظى الذى يدلون به على أحوال ومقامات وأذواق ، ووضع القواعد السلوكية التى تحقق للصوفى درجة الكمال الروحى .

وسوف يقتصر البحث على معالجة هذا الأدب فى شكله الشعرى ، وبخاصة الغزليات والخمريات ووصف الطبيعة .

أما شعر الغزل فنتبين فيه كيف تاتى للصوفية رد المرأة بوصفها مضمون هذا الشعر الى أصلها النموذجى فى اللاشعور الجماعى ، وهو رد ما كان لينشأ الا عن تحول فى الموقف وفى الشعور . والشعور فى هذه البنية علاقات بين الشاعر والأنثى من جهة ، وبين الأنثى والكلى من جهة أخرى ، بوصف المرأة تجليا استطيقيا فى متوالية تجلياته أشرب طبيعة الهية مبدعة . وهكذا يئول نظام العلاقات الى تركيب ثلاثى يضم الله والمرأة

والشاعر . وفي هذه البنية القابلة للتبادل تتجدد الرابطة ، فالله رابطة بين المرأة والشاعر ، والمرأة رابطة بين الله والشاعر ، والشاعر رابطة بين الله والمرأة .

ويؤذن هذا التبادل الدوري للعلاقات بأن شعر الغزل الصوفي يفقد قيمته الفنية ودلالته الرمزية في كل دراسة تتجه الى العزل والتفكيك ، وذلك أن السياق الرمزي للأنثى يختفي كلما تخلخلت هذه الروابط ، وكلما أمعنا في المباعدة بين المرأة وأصلها النموذجي الجماعي . إن الشاعر الصوفي لينفخ من روحه في المرأة فإذا هي في غـزله رمز الحكمة والحب ، وإذا جمالها رمز على جمال أكثر كلية وديمومة ، يعاينه الشاعر في المظهر الحسي العياني ، ويبصر به في رؤية وجدانية مشبوبة .

ان الدارس ليظفر ببواكير هذا الغزل في طائفة من أشعار العذريين في القرن الهجري الاول ،ممن عرفوا بالزهاد الاتقياء من امثال عبد الرحمن بن أبي عمار الشهير بالقس ، وعروة بن أذينة،ويحيى ابن مالك ، ويتيح ظهور هذه الطبقة امكانية المقارنة بين مسلكهم ومسلك العذريين من الشعراء (٧) وتقوم امكانية هذه المقارنة على ما بين العفـة في الحب ومسلك الزهد من تشابه ، فالعاشق المتعفف يضرب حول نفسه سـياجا من الكف والتحريم الجنسي ، والزاهد يعالج غريزة الاقتناء والتملك بموقف ينطوي على نبذ وحرمان ،وكلاهما يكشف عن علاقة متوترة بين ما يرغب فيه وما يخشاه ، وعن وضع مقاومة لما يستهوي ويغوي .

وقد تم للصوفية في القرنين الثاني والثـالث اختراع الجوانب الصوفية في شخصية قيس ،كما تتمثل في الجنون وتوهج العاطفة والاستغراق في الحب والذهول ، وصارت عبارته « أنا ليـلى » تعبيرا رمزيا عند أبي منصور الحلاج ، وأدخـل الصوفية في أخبار المجنون ما يدل على رهف حسه ورقة شعوره ، وأصبحت شخصية قيس قالبـا مرنا للصوفية في أشعارهم وقصصهـم ، وانتقلت على هـذا النحو من الأدب العـربي الى الأدب الفارسي (٨) .

ومن بين الدارسـين يذهب هانزشيدر الى أن الأدب الفارسي كان أسبق من الادب العـربي في احداث هذا التالف التركيبي بين الشعر الديني والشعر الدنيوي ، بين الحب السماوي والحب الارضي ، او بتعبير يتصل بتاريخ الاسـاليب استخدام الاسلوب المكتمل التكوين للشعر الغرامي في التعبير عن الحب الالهي . وزعم شـيدر أن المؤسس الحقيقي لهذا الأسلوب هو شـيخ خراسان أبو سعيد بن أبي الخير المتوفى سـنة ٤٤٠ هـ / ١٠٤٨ م ، وأن العطار قد نمى هـذا الاسلوب الجديد حتى صار ثروة مشتركة بين كل الشعراء الناطقين بالفارسية (٩)

وفي ضوء ما ذهب اليه الدكتور غنيمي هـلال يمكن أن نطمئن الى أن شيدر لم يتحر الدقـة التاريخية . ومـما يؤكد أن الادب العـربي كان أسبق من الأدب الفارسي في التعبير عن الجانب الالهي من التجربة الصوفية بثروة لغوية موروثة عن الغزل العذري ، طائفة من الأشعار المنسوبة الى أبي القاسم الجنيد وأبي بكر الشبلي وأبي منصور الحلاج وأبي العبـاس أحمد بن سـهل ابن عطاء . ولدى أولئك وغيرهم ظهرت بواكير الغزل الصوفي الذي أهاب الشعراء فيه بأنمـاط مستقرة من أساليب الغزل العـذري في طبيعته الرومانسية ، وأخذ هذا الضرب من الشعر ينمو ، وامتزج في مراحل تالية بأساليب وأنمـاط ألم الصوفية بها من شعر الغزل الصريح .

ويذهب أسـين بلاثيوس الى أن الغزليـات الصوفية الصريحة في مستواهـا الرمزي لهـا ما يناظرها في المسيحية والافلاطونية المحدثة من حيث صدورهما عن نشـيد الانشاد الذي فسر رمزيا في عصر آباء الكنيسة .ويذكر ديونسيوس الأريوفاغي أناشـيد شهوانية منسـوبة الى هويورتيوس . وخلال العصور الوسطى كلها كتب الصوفية من أمثال سان برنار وجرسون رسائل في الحب صيغت في عبارات شهوانية شـائكة ، وصور حسية ترمز الى نار الحب الالهي للنفـوس الكاملة (١٠) .

ان الانسان يكاد يطمئن الى أن المرأة في تـراث الثقافة الانسانية تكافيء معادلا رمزيا لموضـوع ذي طبيعة محسوسة ، ارتفع في الوعي الانساني الى درجة من القداسـة . وتؤكد الدراسـة السيميولوجية هـذه الحقيقة متمثلة في الربات الأسطوريات من أمثال ايزيس وعشتار وأفروديت وفينوس وننماخ التي عدت في أشور وبابل ملكة الآلهة الرفيعة القدر ، وفي الاسرار الهرمسيـة التي نصت على أن تزاوج الذكر والانثى يتولد منه حجر الفلاسفة ، وفي اعتقاد الجاهليين أن الملائكة بنات الله ، وعن هذا المظهر الالهي في الانثى تعبر شخصية السيدة مريم التي عدت وعاء الكلمـة والحكمة والتقوى ، وشـخصية فاطمة لـدى الاسماعيليين من الشـيعة . وقد آلت الانثى في الغزليات الصوفية الى تنمية متعضية لهذه السلسلة المتصلة في الشعور الانساني ، والى رمز للرجـل الروحي الذي يحقق بالولادة المعنوية درجة تجـل أنثوي ، اذ الولادة استقبال وارسال ، وفعل صادر عن انفعال .

وقد استوفى هذا البناء الرمزي شكله في القرن السادس الهجري لدى اثنين من كبـار الصوفية الشـعراء : عمر بن الفارض ٥٧٦ - ٦٣٢ هـ / ١١٨٠ - ١٢٣٥ م ومحيي الدين بن عربي ٥٦٠ - ٦٣٨هـ / ١١٦٥ - ١٢٤٠ م أمـا ابن الفارض فقد ارتبطت قصائده بالانشـاد والسماع ، وهي تتراوح في ديوانه الذي شرحه البوريني شرحا لغويا بلاغيا ،وعبد الغني النابلسي شرحا صوفيا ، بين أشعار تنبيء عن استعراض المهارة والتفنن في التوشية البديعية ، وأشعار

تنم عن وجدان مشبوب ورؤى صوفية للجمال الأنثوى بوصفه تجليا لجمال مثالى أعلى .

ويكاد الدارس يشك فيما نسب فى مقدمة الديوان الى سبط الشاعر من أن ابن الفارض كان لا يملى شعره الا بعد الصحو من حالات فناء قوى . ولا يتعلق الشك بواقعية الغناء لأنه ظاهرة يشترك فيها الصوفية وغيرهم من الفلاسفة الوجدانيين ، وانما مثار الشك تلك الحالة الشعرية المساوقة للصحو ، لأنها كانت تفضى عند الشاعر الى قصائد يبدو أكثرها مصنوعا بحذق وبراعة لغوية تعتمد على الجناس المباغت والملغز أحيانا ، وعلى طرافة المقابلة ودقة التقسيم الداخلى . على أننا برغم هذا البهرج فى قصائده لا نفقد الاحساس بايقاعات تهيئها هذه التوشية .

وقد كان ابن الفارض يتردد بين نمطين : نمط الشعر العذرى ونمط البديع ، وبعبارة أخرى استغل الشاعر النمطية الثانية فى تشكيل النمطية الاولى .

وعلى هذا النحو يؤذن كثير من شعر ابن الفارض بتناقض ظاهر بين التعبير الرمزى والتشبث بأن يتم هذا التعبير من خلال التراكيب البديعية . ذلك ان البناء الرمزى للشعر يتصل بالخيال والنشاط الاستعارى والصور ، ويتأسس على منطق حدسى خاص بالوجدان ، أما البديع فأمر شكلى وهكذا نتمثل التناقض قائما بين جوانية الرمز وبرانية الزخرف .

ولقد ادرك الصوفية الفروق الجوهرية بين ما نعتوه بالعبارة والاشارة تارة ، وبالتصريح والتلويح أخرى . وفى هذا السياق يذكر أبو نصر السراج صاحب اللمع ان الاشارة ما يخفى على المتكلم كشفه بالعبارة للطافة معناه . ويقول الكاشانى ان فى الاشارة فهم معنى لا تعرفه العبارة ، فهى أبلغ من العبارة فى تعريف المبهم ، لأن العبارة لباس المعنى ، فالمعنى المفهوم من العبارة مستور بها ، والمفهوم من الاشارة كالمنكشف العارى (١١) . وفى معنى التلويح والتصريح يقول ابن الفارض فى التائية :

وعنى بالتلويح يفهم ذائق
غنى عن التصريح للمتعنت

ومهما يكشف التحليل عن الرمز الشعرى فى القصيدة فسوف يبقى منه ما يعزب عن الادراك، وما يتعذر على العقل بلوغه ، لأن الرمز على حد تعبير كارليل يكشف ويحجب فى آن واحد ، ويقاوم كل شرح أو ايضاح (١٢) .

وفى الغزليات الصوفية تعبير عن فلسفة وجدانية تنطوى على ثنائية تقابل بين المطلق والمحدد ، واللا متعين والمتعين . وفى اطار هذه الثنائية تتحرك نظريتهم الاستطيقية المشوبة بطابع مثالى . وأساس هذه النظرية أنطولوجى، ذلك أن الوجود عندهم يحمل طابع الازدواج السابق . وعن هذا الايقاع الثنائى عبر الصوفية، مستعينين بتمييز بلاغى قديم بين الحقيقة والمجاز، فالجمال المطلق أو اللا متعين هو الحقيقى . وما عداه مجاز الى مظاهر متنوعة للجمال الأول فى تجلياته .

وتبدو المرأة فى هذا البناء تعينا وتجليا للالهى بهيئة ما يقوم به الوعى من رد ورفع للتعين الجزئى الدائر الى مستوى نموذجى أعلى . ولا يخفى ما فى هذا البناء النظرى العرفانى . الذى تغلغل فى التعبير الفنى لدى الصوفية من نزعة مثالية لها بواكيرها فى فلسفة أفلاطون وفى الأفلوطينية المحدثة ، وفى المذاهب التى تتخذ من التجربة الوجدانية الخاصة نقطة انطلاق .

ومن الغزليات الرمزية المصوغة بأساليب مستعارة من العذريين قول ابن الفارض :

أوميض برق بالأبيرق لاحا
أم فى ربى نجد أرى مصباحا
أم تلك ليلى العامرية أسفرت
ليلا فصيرت المساء صباحا
يا راكب الوجناء وقيت الردى
ان جبت حزنا أو طويت بطاحا
وسلكت نعمان الأراك فعج الى
واد هناك عهدته فياحا

ويعبر ابن الفارض عن الجمال المطلق والمقيد فى اطار المثالية الصوفية بقوله على نحو تقريرى مباشر ينطوى على نزعة تعليمية :

وصرح باطلاق الجمال ولا تقل
بتقييده ميلا لزخرف زينة
فكل مليح حسنه من جمالها
معار له بل حسن كل مليحة
بها قيس لبنى هام بل كل عاشق
كمجنون ليلى أو كثير عزة
وتظهر للعشاق فى كل مظهر
من اللبس فى أشكال حسن بديعة
ففى مرة لبنى وأخرى بثينة
وآونة تدعى بعزة عزت
وما القوم غيرى فى هواها وانما
ظهرت لهم للبس فى كل هيئة
ففى مرة قيسا وأخرى كثيرا
وآونة أبدو جميل بثينة

وبالرغم من خلو هذه الأبيات من توهج الخيال فان فيها رمزية لا تستمد مكوناتها من الصور بقدر ما تغترف قيمتها الرمزية من الموقف الصوفى ذاته وما يضم من اتحاد وشهود مستور بايهام ولبس متى زال أفضى الى استشعار الماضى بحيث ينقلب الشاعر متحدا بالمحبين العذريين ومعشوقاتهم

ومن غزليات ابن الفارض هينيته المشهورة وفيها يقول :

ابرق بدا من جانب الغور لامع
أم ارتفعت عن وجه ليلى البراقع

أنار الغضا ضاءت وسلمى بذى الغضا
أم ابتسمت عما حكته المدامع
وهل لعلع الرعد الهتون بلعلع
وهل جادها صوب من المزن هامع
وهـل اردن ماء العذيب وحاجر
جهارا وسر الليل بالصبح شائع
وهل عذبات الرند يقطف نورها
وهـل سلمات بالحجاز أيانع
وهل قاصرات الطرف عين بعالج
على عهدى المعهود أم هو ضـــائع
وهـــل رقصـــت بالمازمين قلائص
وهل للقباب البيض فيها تدافـــع
وهل سلمت سلمى على الحجر الذى
به العهد والتفت عليه الأصـــابع
وهل رضعت من ثدى زمزم رضعة
فلا حرمت يوما عليها المراضـــع
لعل أصيحا بى بمكة يبـــردوا
بذكر سليمى ما تجن الأضـــالع

ان هـــذه النماذج الشعرية تحيل فيها ليـــلى وسلمى على وجـــود يتردد فى وعى الشاعر بين تحجب وانكشاف ، تحجب بالليـــل والبراقع ، وانكشاف فى البرق والنار والصباح . وهـكذا تحتضن الدلالة الرمزية فى المرأة الاطراف المتقابلة فاذا الوجود المتلفع بالحجاب ساطع فى وجدان الشاعر ، واذا المستور منكشف لا يدوم للشاعر شهوده الا لمحا بالبصر كالبرق فى سرعة توهجه ، مما يثير فى وعى الشاعر شغفا وتربصـــا بهذا الظهور .

ويذكر تساؤل الشاعر عما صير البهيم مضيئا أهو وجه ليلى القسيم أو البرق الساطع ، يتساءل ابن عربى فى قوله :

فابدت ثناياها وأومض بـــارق
فلم أدر من شق الحنادس منهمـــا

ويلج ابن الفارض وغيره من شعراء الصوفية فى غزلياتهم الرمزية على موروثات أسلوبية تتمثل فى المزاج بين المرأة ومناسك الحج المختلفة ، مما يوحى بأن المرأة منسك من مناسك الحج عنـــد الصوفية ، وانها على هذا النحو قد أشربت طبيعة مقدسة .

ولهذا الامتزاج بواكيره فى شعر عمر بن أبى ربيعة ، غير أن الموقف وطبيعة التجربة الفنيـــة مختلف فى الحالتين .

وقد أتاحت هذه الغزليـــات الممتزجة بطقوس الحج سبيلا لبعض الدارسين الغربيين ، فجعلوا يحللون نماذج من هذه الأشعار مستعينين بالمنهج السيكلوجى . وهذا ما نظفر به فى تحليـــل مونتجـــومرى وات Montgomery Watt قصيدة من قصائد ترجمـــان الأشواق لابن عربى يقول فيها :

وزاحمنى عند استلامى أوانس
أتين الى التطواف معتجـــرات
حسرن عن أنوار الشموس وقلن لى
تورع فموت النفس فى اللحظات
وكم قد قتلنا بالمحصب من منى
نفوسا أبيات لدى الجمـــرات
وفى سرحة الوادى وأعلام رامـة
وجمع وعند النفر من عرفـات
الم تدر أن الحسن يسلب من له
عفاف فيدعى سالب الحسـنات
فموعدنا بعد الطواف بزمزم
لدى القبة الوسطى لدى الصخرات
هنالك من قد شفه الوجد يشتفى
بما شاءه من نسوة عطـــرات
اذا خفن أسدلن الشعور فهن من
غدائرها فى الحف الظلمـــات

ان تنوير هذا النص وتفسيره كما يقول وات . يرتبط بالنمو والنضج الروحى موضوعا فى سياق اللاهوت الحيادى للفكر السيكولوجى المعاصر ، كما يرتبط بقصائد ابن عربى الغنائية بوصفهـــا تسجيلا لتجربته ، وبفهم هذه التجربة فى سياق مصطلح حديث .

يقول وات ان هذه المقطوعة الغنائية تسجيل لرؤيا ترتكز على تجربة حقيقية عند الكعبـــة ، وقد بدأ الشاعر طوافه بتقبيل الحجر الأســـود واستلامه ، وكان ثم زحام جعل الشاعر يأخـــذ حذره من النسوة اللائى تزاحمن وتدافعن نحـــوه مرخيات خمرهن .

وعندما سفرن لتقبيل الحجر مس قلبـــه جمالهن ، وجعل النسوة يتحدثن اليه ويحذرنه من خطر جمالهن الذى أودى برجال كثير ، ثـم دعونه من بعد الى لقائهن لدى القبة الوســـطى بعد انتهاء الطواف ، ووعدنه العزاء والســـلوى بعد طول اشتياق .

ورمزية النساء أول ما يجب أخذه فى الاعتبار انهن أشكال نفسية أو صور روحية باطنـــة Anime figures بالمعنى الذى قصده يونج .

وتوضح هذه الصورة الأنثوية النفس أو الروح القوى الابداعية الكامنة فى اللاشعور عند الرجـــل وعلى هذا النحو يبدو مظهر النسوة ودعوتهـــن الشاعر الى اللقاء مناسبة لترق ابداعى فى الحياة الروحية ، أما الطواف فاشارة الى الارض المقدسة التى ترمز للنفس ، هذا المظهر الأعلى لوجـــود الانسان الذى يبدو عبر الوعى متقدمـــا صوب التحقق .

ويربط ابن عربى تقبيل الحجر بقســـم على الولاء لله . وهكذا يدرك أن وجوده الحق فى أن يكون مكرسا ذلك أنه من خلال شعوره بأهميـــة الحج حقق بطريقة أمثل من ذى قبـــل امكانيات جديدة لتقدمه الروحى .

وقد انفتحت هذه الامكانيات أمامه وتقدمت نحوه في شكل نسوة ظهرن سافرات . ومما يدعم هذا التفسير أن ابن عربي أول في شرحه « ذخائر الأعلاق » الاوانس بالأرواح الحافين من حول العرش . ويأتي بعد ذلك تحذير النسوة الذي يفسر بأنه صادر من اللاشعور لما ينطوي عليه الموقف من خطر .

ويرغم أن الأشكال أو الصور النفسية الباطنية تحذر الصوفي من النتائج المؤلمة اذا ما استجاب لها ، فانها تضرب للشاعر في صورة النسوة موعدا للقاء بالقرب من زمزم بوصفها — على حد تفسير ابن عربي — رمزا على الحياة الأبدية لما في الماء من دلالة الحياة .

وتحدث ابن عربي في مقطوعته عن الملتقى، انه لدى القبة الوسطى لدى الصخرات . وتطابق هذه الصياغة ما يسميه يونج بالمركز الوسط في الشخصية ، اذ قد يحدث أن يمتص اللاشعور في الشعور ، وعندئذ يتطلب هذا الوضع مركزا جديدا بواسطة الشخصيه الكلية Total personality وهذا المركز عند يونج وسط بين الشعور واللاشعور ، وهو أقرب ما يكون الى قبول الشاعر دعوة النساء للقيا عند القبة الوسطى التي يفسرها ابن عربي في شرحه بأنها برزخ ، أي وسط بين طرفين . أما الصخرات على حد تأويله الرمزي فتعني الأجسام المحسوسة الحاملة للاسقاطات Projections واذ يرعى ابن عربي زمام الموعد يشعر بسلوان وعزاء ، مما يؤذن بأن الحالة التي وصفها كانت سريعة التفلت والزوال .

ولسبب مجهول امتلأت قلوب النسوة خوفا فسره ابن عربي بالخوف على أطلاقهن من أن يتحدد بتولده في لاشكال . وأراد النسوة من الشاعر أن يتحقق من أنهن حجاب يخفي شيئا أكثر شفافية ولطفا ، وأفضى بهن الخوف الى ارخاء الشعور . وعندئذ ينبغي أن نفترض أن الشاعر لم يعد قادرا على تبين وجه أو شكل لالتحاف النسوة بأردية الظلمات ،وبعبارة أخرى آذنت هذه المرحلة من التجربة بالانتهاء ، وعلى الشاعر أن يواصل الطريق ولو كان ذلك دون أدنى نظر الى الجمال الذي كان ذريعة السلوان والشفاء(١٣)

وتدل المقارنة بين أشعار ابن الفارض وأشعار ابن عربي في ديوانه الصغير على أن ابن الفارض لم يكن يعنى في غزلياته أنثى بعينها ، مما يدل على أن المرأة عنده تئول الى مطلق الانثى ، أما ابن عربي ، ذلك الشاعر الصوفي الأندلسي الجوال فقد حدثنا في مقدمة ديوانه عن فتاة فارسية متعربة لقيها في مكة ، هي « النظام » ابنة الشيخ زاهر بن رستم . وقد ألهمته تلك الفتاة العذراء قصائد ديوانه ترجمان الأشواق .

ولن يتاتى لنا على حد ما يقول كوربان Corbin فهم هذه القصائد الا اذا وضعنا في الاعتبار تجلي الله للانسان بوصفه تعبيرا عن حالة ثيوفانية للوعي المستبطن وفي وصف النظام يقول ابن عربي انها بنت عذراء ، طفيلة هيفاء ، تقيد النظر،وتزين المحاضر ، وتحيين الناظر وتلقب بعين الشمس والبها ، من العابدات العالمات،السائحات الزاهدات .. ساحرة الطرف ، راقية الظرف ، ان أسهبت اتعبت ، وان أوجزت اعجزت .. أعجزت .. مسكنها جياد وبيتها من العين السواد ، ومن الصدر الفؤاد .. فكل أسم أذكره في هذا الجزء عنها أكني ، وكل دار أناديها فدارها أعني . ولم أزل في هذا الجزء على الايماء الى الواردات الالهية والتنزلات الروحانية والمناسبات العلوية (١٤) .

ويبدو هذا الوصف مدخلا لفهم شخصية النظام ، يتيح لنا استبطان البناء الرمزي لقصائد الديوان ، وتمثل مذهب ابن عربي في الحب بوصفه نواة هذه الرمزية وأساس مذهبه العرفاني . ولسوف يتمثل ، اذا ما ادركنا تلويح ابن عربي للنظام ووصفها بأنها اشارة الى حكمة علوية مقدسة ، الكيفية التي تحول بها مظهرها المثالي ـ وقد استحوذ الخيال على الشاعر — الى رمز هو نتيجة لنور التجلي الذي ينكشف فيه بعد من أبعاد العلو (١٥) .

وفي وصف ابن عربي تلك الفتاة الآرية ما يوحي بالانسجام والبكارة والبراءة ، انها النظام في تكامله وتوافقه والبكارة التي تمثل رمزيا الأرض التي لم يشقها زارع ولكنها برغم ذلك تنطوي على نمو وخصوبة . وعذرية النظام رمز وجود مغلق على امكاناته ، منفتح صوب ذاته ، لايأتيه افتضاض من خارج . وهي برغم عذريتها تلد الحب ، لأنها تولده في قلب الشاعر . أما براءتها فرمز رشد طفولي يمارس بمعزل عن المآرب لعبة العشق مع شاعر صوفي في جعل منها دثارا غلف به وجوده الروحي . ووصفها بأنها عين الشمس يوحي على نحو رمزي بوضاءة الحكمة وسطوع آيتها الماحي لظلمة الحجاب ، ويماثل جمالا عذريا ثابت الطلعة ، أشكل غيابه على غير العرفاء ، بريئا لكنه حارق يتلظى فؤاد العاشق من جواه بنصيب .

وقد تحدث ابن عربي من خلال النظام عما وصفه بدين الحب في قوله :

ومن عجب الأشياء ظبي مبرقع يشير بعناب ويومي بأجفان
ومرعاه ما بين الترائب والحشا ويا عجبا من روضة وسط نيران
لقد صار قلبي قابلا كل صورة فمرعى لغزلان ودير لرهبان
وبيت لأوثان وكعبة طائف والواح توراة ومصحف قرآن
أدين بدين الحب أنى توجهت ركائبه فالحب ديني وايماني

ومن غزليات ابن عربي الرمزية في ترجمان الأشواق قوله في النظام :

مرضي من مريضة الأجفان
عللاني بذكرها عللاني

بابي طفلة لعوب تهادى
من بنات الخدور بين الغواني

طلعت في العيان شمسا فلما
افلت اشرقت بافق جناني

يا طلولا برامة دارسات
كم رأت من كواعب وحسان

بابي ثم بي غزال ربيب
يرتعي بين اضلعي في أمان

طال شوقي لطفلة ذات نثر
ونظام ومنبر وبيان

من بنات الملوك من دار فرس
من اجل البلاد من اصبهان

لو ترانا برامة نتعاطى
اكؤسا للهوى بغير بنان

لرايتم ما يذهب العقل فيه
يمن والعراق معتنقان

ان الشاعر يصف في محبوبته البهاء والنورانية والاشراق ويجعلنا نضع أيدينا على ما يضعه رمز الأنثى من مفارقة بين نسبة المحبوبة الى بنات الخدور ، مما يوحي بالاستتار والحجاب ، وأشراقها في عيانه شمسا طالعة لا تغرب حتى تسطع في باطنه ، مما يعد دلالة على تمام الظهور وتشاكل هذه المفارقة من قبيل الرمز العرفاني الحكمة الالهية التي تظهر تارة وتختفي أخرى .

والى هذه الصفات المادية أضاف ابن عربي جمالا آخر رآه في فصاحة النظام وفي بلاغتها وملكيتها المتمثلة في عرشها ، واستعار لعرشها الملكي صورة المنبر .

وفي الشرح الذي قيده ابن عربي على ديوانه نراه يفسر قوله :

طلعت في العيان شمسا فلما
افلت اشرقت بافق جناني

بجنوح الحكمة الالهية عن عالم الشهادة وطلوعها في عالم الغيب . وهذا تعسف في التأويل لأن الحقائق العرفانية والحكمة الالهية المتجلية انما هي تمثلات ذاتية باطنة واستبطان شخصي مستقط على المحسوس في الخارج باعتباره راموز التجلي .

وهكذا يفضي سياق الحديث الى فحص مادون الشراح من تفسيرات على بعض الدواوين الصوفية، سواء كانوا هم الشعراء انفسهم أو غيرهم من الذين يتاولون الشعر الصوفي ، لقد اخذ الشراح يتعاطون دلالات ثابتة لا يخلو اكثرها من توقيف وبحث عن التناسب بين لغة وضعية وأخرى مجازية

وتحليل الشراح على هذا النحو شكلي في جزء منه كبير .

ولا ينبغي ونحن نقرأ هذه الشروح والتفاسير أن نقبلها برمتها أو نرفضها برمتها ، وليس هذا الموقف توسطا أو تلفيقا ومصالحة بقدر ما هو دعوة الى معاودة النظر في هذه الشروح بوصفها ضروبا من التحليل الرمزي يخفق بعضها ويصيب .

ومن أمثلة الاخفاق في هذه الشروح الخلط بين مفاهيم متباعدة كالكناية والاشارة والرمز ، مع ما بينها من تفاوت واختلاف . وقد كان الشراح أقرب في فهم الشعر الصوفي الى الكناية منهم الى مقومات التعبير الرمزي .

ولعل المصطلح الصوفي الذي اخذ يستقر منذ القرن الثاني جعل الشراح يطمحون الى تدوين تفاسير لهذا النوع من الشعر ، لا تكاد تخلو من التوقيف والرغبة في تزويد القارىء بلوحة واسعة يهيب بها ويتلمس فيها ما أراد الشعراء من دلالات . ويعبر الشراح فيما دونوا عن رغبة في تصنيف معجم لكنايات الشعر الصوفي واشاراته لا لرموزه التي يحاول البحث الحديث تنويرها والكشف عن دلالاتها المتنوعة .

وتبدو تلك الشروح محكومة بنزوع حاد الى فيلولوجية لا تخلو أحيانا برغم زيفها من بعض التبصر .

ويتمثل القارىء في هذه الجهود التفسيرية عدولا في بعض الاحيان عن الدلالة الرمزية في الصور المحسوسة الى التشبث بنزعة لفظية تقارن بين الحقيقة والمجاز ، أو تروغ الى تداع صوتي وتكاد هذه الظاهرة تبسط نفسها على ما عرف في الثقافة الاسلامية بعلم تعبير الرؤى .

ومن أمثلة هذه الظاهرة في الشعر الصوفي أن يؤول ابن عربي في شرحه ديوانه « ترجمان الأشواق » أسماء الأعلام تأويلا ينم عن صنعة وتكلف واعتساف ، فرامة ولبنى وليلى وسليمى وعنان وابنة العراق وابن اليمن تئول كلها عنده الى تأويلات لاشأن لها بطبيعة هذا الشعر ، فرامة دلالة على القصد والطلب ، ولبنى هي اللبانة ، وليلى اشارة الى الليل ، وسليمى كناية عن حالة سليمانية ، وعنان تأويلها علم بأحكام الأمور السياسيات .

وانما يصح مسار التفسير الرمزي للشعر لدى الشراح عندما يحللون الرموز انطلاقا من الوعي الرمزي Symbolic Conscious ومثال ذلك أن تؤول الأنثى لدى الشراح بوصفها طبيعة قابلة منفعلة ، وأن تصرف الولادة عن مجرد الدلالة البيولوجية الى دلالة تكافىء توليد العشق في الرجل ، وان تعتبر رمزا على جمال دائر متغير يفتح فيه الشعور بواسطة الكشف بعدا من أبعاد

العلو ، ويعاين فيه جمالا دائما يتفتح عليه الوعى الموحد بين المثالى والمادى . والأنثى على هذا النحو وسيط يتجلى الله فيه للانسان .

ويصبح المسار الرمزى فى هذه الشروح عندما تنص على ان معرفة المراة من خلال عاطفة الحب هادية الى الله ، وانها تجسد للنفس وللحكمة ، وتعين لحدس الأنثى الخالقة . (١٦)

ويتخبط التفسير الرمزى لدى الشراح ويضل عن سواء سبيله عندما يشربون الرمز المفهوم البلاغى للكناية من حيث هى اثبات وتوكيد وايجاب الصفة للشيء بانتزاع شواهد على وجودها وعندما يحجرون متأثرين بوضع اصطلاحى على الدلالات فى مساق الشعر على نحو يفضى بالقارىء الى تمثل معان أراد الشارح لها أن تكون قبلية وثابتة .

وقصائد ترجمان الأشواق وغيره من الدواوين الصوفية تنقسم الى أنواع ثلاثة : قصائد تبدو أكثر اتساقا مع المعنى الغزلى المباشر ، وهى قصائد اقتضى تأويلها على التفسير الصوفى قدرا من الاعتساف الذى يخرج المعنى عن طبيعته ، وقصائد اخرى أكثر اتساقا مع التأويل الصوفى منها مع الغزل المباشر ، وطائفة ثالثة يكاد يتوازن فيها الاتجاهان ، فهى متسقة مع الغزل المباشر اتساقها مع التأويلات الصوفية على حد سواء (١٧) .

هذا عن الغزليات الصوفية التى صيغت بلغة تذكر القارىء بأشعار التروبادور . أما شعر الطبيعة فيدور على وحدة الوجود والشهود ، تلك التى تشكل واقعا نفسيا وروحيا يحدد المنظور الشعرى الذى تشكل هذا الشعر من خلاله .

ولهذه الوحدة علاقة بمذهب التجلى الالهى فى اشكال الطبيعة المتنوعة ، مما يؤذن بأن الله محدود من حيث التجلى بحد كل صورة ، ولما كانت صور العالم لا تنضبط ولا يحاط بها ولا يعلم حدود كل صورة منها ، لذا يجهل حد الحق ، لأن العلم بصور العالم محال ، لأنها لا تتناهى (١٨) . وهذا الذى يذكره ابن عربى نفهم منه ان الحد يؤذن بدخول هذه الحقيقة فى نسيج الزمان والتاريخ ، وهذا وجه يقابله لدى الصوفية وجه آخر يئول الى اللاتجلى او الاله العالى المحتجب .

ولن يخلص لنا البناء الرمزى لقصائد الطبيعة الا اذا تمثلنا هذه الوحدة وجدانيا على نحو ماتمثلها الشعراء ، لا على نحو ما تصوره العرفانيون فى التجريدات النظرية العالية ولئن افضت العرفانية الصوفية الى ازدواجية فى العلاقة بين الله والطبيعة لقد باتت عرفانيتهم أميل الى الألوهية المحايثة من حيث هى روح مدبر لصورة العالم . ويزيد الوجدان هذه العلاقة خصوبة دون أن يحدث تمانع او كف لاستشعار الشهود التبادلى ، فالطبيعة فى الاله ، والاله فى الطبيعة .

والحق انه كلما اتجه الشعراء الى التعبير عن هذه الوحدة ، وجدنا انفسنا امام نمطين من التعبير الشعرى ، النمط التجريدى والنمط الوجدانى التصويرى . أما النمط الاول فيشكله انفصال تام بين الفكرة والعاطفة ، وأما الثانى فيتحد فيه هذان العنصران ويتحول كل منهما الى الآخر منصهرين فى البناء الشعرى ،

وفى ضوء التركيب الصوفى للعلاقة بين الله والطبيعة ، نرى كيف آلت فى تراثهم الأدبى الى رمز حى على احتضان المتقابلات والنواة الرمزية فى هذا البناء هى الاله المحايث لا العالى ، المتجلى لا المتحجب . والى هذه المحايثة رمز الصوفية بوحدة الفاعل تارة ، ووحدة النفس أخرى . ومن الأبيات الرقيقة التى تحقق وحدة التصور والوجدان فى شعر الطبيعة قول عمر بن الفارض:

تراه ان غاب عني كل جارحة ... فى كل معنى لطيف رائق بهج
فى نغمة العود والناى الرخيم اذا ... تألفا بين الحان من الهزج
وفى مسارح غزلان الخمائل فى ... برد الأصائل والاصباح فى البلج
وفى مساقط أنداء الغمام على ... بساط نور من الأزهار منتسج
وفى مساحب أذيال النسيم اذا ... اهدى الى سحيرا أطيب الأرج
وفى التثامى ثغر الكأس مرتشفا ... ريق المدامة فى مستنزه فرج
لم أدر ما غربة الأوطان وهو معى ... وخاطرى أين كنا غير منزعج

وتمثل هذه الأبيات غنائية صوفية مشوبة بطابع رومانسى يذكر بما نقرأ من أشعار لوردزورث وييتس ووليم بليك ونوفاليس وجوته وراكه ورابندرانات طاغور ، عبروا فيها عن هذا الشعور الوجدانى المباغت بأن الأشياء كلها حاضرة وماثلة وأن الله ذاته بات قريبا غير محتجب ، وأن الطبيعة ليس لديها جمال أكثر مما تبديه ، وأن الكلى اللامتناهى يغمر الادراك والوجدان بمعرفة حدسية لا سبيل للبرهان عليها . ان الشاعر فى الأبيات السابقة قد حول ميتافيزيقا الوحدة فى العرفانية الصوفية الى تجربة شعرية ناجحة . انه يرى الحقيقة بجوارحه التى صارت كلها عيونا تشاهد ويستشعرها فى معيتها وتجليها فى المشاهد التى توالت فى حركة شعرية متدفقة وتفضى هذه الصور المتلاحقة الى القول بأن الله ما دام متجليا وحاضرا فلا معنى للغربة عن الأوطان ان الشاعر الصوفى لا يصور الطبيعة من خارج لانه يتأملها ، ولا يصف مظاهرها الا باعتبارها تجليات للاله الحاضر الحايث . وهكذا تنسجم النظرية والابداع والفنى . والمقالة النهائية على

حد تعبير دى لاكروا هي في الصميم الهوية بين الوجدان والفعل بحيث يخلق الفكر ما يتـأمله ويتأمل ما يخلقه. والصوفي هو من يعتقد أنه يدرك الالهي مباشرة ، ويشعر باطنيا بالحضور الالهي ، ويجمع في عاطفة مبهمة كل ما يشتته الانسـان العادى الى مشاعر محددة ومعرفة منطقية (١٩) ولم يفصل الصوفية بين المراة والطبيعة ، ذلك لأن المراة نفسها طبيعة . واحالوا في فهمها وتصورها على نسق وجداني أساسه الاسقاط ، وتصـور الطبيعة بوصفها انسانا كبيرا . انها على حـد وصف ابن عربي في وضع تعشق كوني جامع بين الاحالة والاستحالة والفعل والانفعال ، وهي أم لأنها محل التحولات وتناكح العناصر المفضى الى التوالد (٩١) .

ومن شعر الطبيعة قول ابن عربي مراوحـا بين حالتين نفسيتين في وصف الاطلال تتعاورهما مظاهر متقلبة بين الرغد والنعومة والأنس ، وبين الجهامة والخشونة والوحشة :

يا طللا عند الأثيـل دارسـا
لاعبت فيه خـردا اوانسـا
بالامس كان مؤنسا وضاحكـا
واليوم أضحى موحشا وعابسـا
ناوا فلم اشـعرهم وما دروا
أن عليهم من ضميرى حارسـا
حتى اذا حلوا بقفر بلقـع
وخيموا وافترشوا الطنافسـا
عاد بهم روضـا أغن يانعـا
من بعد ما قد كان قفرا يابسـا

ويهيىء هذا الأسلوب الذى استخدمه الشاعر في بنيته النموذجية الموروثة المظهر الخـارجي للأبيات ، وهو مظهر مساوق لامكان قرءتها على نحو غير صوفي كما لو كنا نقرأ وصفا لطلل في الشعر العربي ولكن طبيعة الموقف تجعلنا نضع هذا المظهر في اطار التجربة الخاصة بالشاعر .

ان هذا الطلل موضوع اسقاطات لأحـوال نفسية متعارضة ، وهو لا يبدو في وضع انفصـال عن الأوانس اللائى يرمز الشاعر بهن دائمـا الى النفوس أو الارواح ، وبتعبير يونج يرمز بهـن الى اشكال وصور نفسـية باطنة .

والملاعبة التى تحدث عنها توحي ببراءة القصد وتعبيره عن الاوانس بالنأى والتخييم تمثيـل رمزى لتردد هذه الصور الروحية بواسطة فعـل التجلي بين القرب والبعد ، بين الانكشـاف الذى يعني تفتح الابداع على امكاناته المتعددة والاحتجاب الذى يئول الى كمون .

هذا اذا شئنا ان نرد دلالة الرمز وموضوعـه الى استبطان خاص بالشاعر ، ذلك أن تعبيـره عن رحيل الأوانس بفعل مسـند للواو في قوله « ناوا » يؤذن بتمثيل رمزى آخر لأرواح الكاملين من العرفاء لما فيهـا من فاعلية سـاوقت في العرفانية الصوفية وضع الرجل .

ويبدو شعر الطبيعة لدى متصوفة الفرس غنيا بصور مشهورة في الأدب الفارسي ، تطالعنا في الوردة التى هام البلبل بها عشقا ، وفي الفراش المحترق بالنار ، وفي السرو والنيلوفر والبراعم الناعسة . ومن خلال الكيف الحسى لهذه الصور عبر الشعراء عن التجلي المحايث في الطبيعة ،وعن اتحاد الجمال بالرحمة الخالقة .

وفي هذا السياق يقول عبد الرحمن الجامى ٨٩٨ / ١٤٩٢ في قصته المنظومه « يوسـف وزليخا »

أنظر الى الشـقائق في الجبـال
حين تتجمل فصـول الربيـع
كيف تشق ورودها طريقا لها من تحت الصخور
قامت في البدء تلك النفثة من الحسن الأزلى
فضرب خيمته خارج اقليـم القدس
فاشرقت لمعة منه على الملك والملائكة
ووقعت على الوردة من تلك اللمعة أضواء
فسرت من الوردة الى البلبل حرقة الروح
واتقدت خدود الشمع بقبس من تلك النار
فاحرقت في كل مأوى منها مئات الفراش (٢١)

ويشبه موقف الصوفية الوجداني من الطبيعة موقف الشعراء الرومانسـيين الذين اتخـذوا لقصائدهم موضوعات منتزعة من أشياء عينيـة محسوسة صارت عناوين لهذه القصائد . وكثيرا ما نقرأ في هذا الشعر قصائد في البلشـون الليلي والعندليب والقبرة وأزهار الليلك . وعلى هذا النحو نقرأ في شعر الطبيعة الصوفي قصائد كثيرة اتخذ الشعراء فيها من الحمامة المطوقـة موضوعا لهذه الأشعار على نحو يوحي بأنه أصبح موضوعا فنيا نموذجيا لهذا الشعر ، له دلالاتـه الرمزية في تراث الثقافة المصرية القديـمة ، وفي تراث المسيحية الروحي .

وقد عاود الصوفية تركيب هذه الصـورة بدلالات رمزية متعددة ، فالحمامة المطوقة رمز على وارد من واردات التقديس ، ورمز الروح . وهي في هذه الأشعار مطوقة تبكي عندما تسـجع . وبكاؤها في هذا الشعر رمز على حنين الروح الى عالمها المطلق السراح ، على نحو يوحي بأن الرمز قد شكل داخل بناء خاص بالنزعة المثـالية في تمييزها بين الحسى المتهافت والروحى النموذجي الباقى . أما الطوق فرمز صاغه الصوفية بتأويل لميثاق الربوبية المأخوذ على الارواح في نشأتهـا الأولى .

ان القارىء يظفر بهذه الدلالات كلها في قصائد ابن الفارض وابن عربي والجيلي والنابلسي وجلال الدين الرومى وناصر خسرو وفريد الدين العطار وفيما كتب الصوفية من رسائل صغيرة منسوبة الى ابن سينا والغزالي ، وفي مطولة العطار الشعرية المعروفة بمنطق الطير .

وفي هذه الرسائل صور الكتاب الطيور محلقة في شكل ابابيل . وهي اذ تسبح في جو السماء تجد في قطع ما يعترضها من بحار وأودية وجبال ويهلك من الطير كثير ولا يبقى في نهاية الأمر الا قلة تصل الى حظيرة القدس أو الى الملك أو ما نعته فريد الدين العطار بالسي مرغ . وهذه الصور كلها رموز على سلوك المشتاقين وسفرهم الى الوطن الأول ، وقطعهم ما يحول دون هذا الوطن من حظوظ وشواغل وعقبات (٢٢) .

ومن قبيل هذه الأشعار التي تدور على رمزية الطير المقفص قول جلال الدين الرومي ٦٧٢/١٢٧٣ :

لست من عالم الأرض

فقد صنع طائر حديقة ملكوتي قفصا لبضعة ايام

فيا لطيب ذلك اليوم الذي فيه اطير حتى باب الحبيب

على امل ان اخفق بجناحي على عتبات ذلك الحي

فمن ذلك الذي تصغي أذني لأصواته

وأية كلمات وضعها على لساني

الا تخبرني ما تلك الروح التي كانت لها سائس ؟

انا لم آت هنا اختيارا ، فلأعد هنالك عن اختيار

وليحملني الى موطني من قدم بي الى هنا

والى هذا النمط التعبيري المرموز تنتمي قصيدة ابن سينا ٣٧٠/٤٢٩ : ٩٨٠/١٠٣٧ العينية المشهورة التي تنم عن نزعته الافلوطينية المحدثة

كان الحمامة المطوقة موضوع فني شغل الشعراء والكتاب منذ القرن الثالث الهجري ، ونما حتى بلغ نضجه في القرن الرابع وما بعده يدل على ذلك كتاب فقيه قرطبة أبي محمد علي بن حزم المتوفى سنة ٤٥٦ هـ ١٠٦٣ م وهو المعروف بطوق الحمامة في الألفة والالاف ، وفيه الم بماهية الحب واصوله وأنواع المحبين وطبقاتهم . أما الصوفية فقد تناولوا هذا الموضوع من خلال تركيب رمزي للنوستالجيا Nostalgia ، ذلك أن الحنين الى الوطن عندهم ينطوي على شوق عارم الى المبدأ والأصل . وعلى هذا النحو حطم الصوفية مفهوم الوطن في طابعه الطبوغرافي والقومي .

ويستشف القارئ من شعر الطبيعة الصوفي شعورا بوحدة شاملة تضم الكائنات جميعها في نسيج متلاحم ، وهو شعور لا يتحقق الا في لحظات نادرة يقتنصها الصوفي ويحولها الى شعر رمزي يعبر فيه عن تجلي الالوهية المحايثة . ومن هذا الشعر نتعلم كيف نستقبل ما ترسل الطبيعية من شارات ولغة مفعمة بالرموز ، وكيف يتأتى للوعي الانساني المعاصر أن يرتد الى

الانطولوجيا القديمة في تشبثها بالقدسي وعطفها عليه بشغف واصرار ، وكيف يتصل بالطبيعة في ينبوعها الملئ بالاسرار والشاعرية ، وفي مجال الخمريات الصوفية نلاحظ أنها لم تبدأ من فراغ خالص وانما استلهمت تراثا هائلا من الشعر الخمري ، وتحولت الخمر باكسير التجربة الصوفية الى رمز لحالة الوجد . وقد بدات بواكير هذا التحول في القرن الثاني ، يدل على ذلك دوران المصطلحات الخاصة بالسكر والصحو بين متصوفة الطبقة الأولى كيحيى بن معاذ الرازي ٢٥٨/٨٧٤ وابي يزيد البسطامي ٢٦١/٨٧٧ .

وتطالعنا لغة الخمريين الشعرية المشوبة بالرمز في أبيات لأبي منصور الحلاج رواها عنه أبو الحسين الحلواني اذ قال : حضرت الحلاج يوم وقعته فأتي به مسلسلا مقيدا وهو يضحك ويقول :

نديمي غير منسوب ... الى شيء من الحيف

دعاني ثم حياني ... كفعل الضيف بالضيف

فلما دارت الكاس ... دعا بالنطع والسيف

كذا من يشرب الراح ... مع التنين في الصيف (١٣)

لقد افاد الصوفية من شعر الخمر والموا منه بمصطلحين يسيطر عليهما طابع التقابل الوجداني فعندهم أن السكر يقابله الصحو كما أن البسط يقابله القبض (٢٤) .

وفي تحليل الصوفية للوجد الذي رمزوا اليه بالسكر نتبين استحواذ ضرب من اللامعقولية اذا ما ولج الصوفي في ليل الوجد، وشعوروا بغبطة نفسية عميقة وفرح وسرور غامرين . وتفضي هذه الانفعالات الى وضع تهتز فيه النفس وتنشط قواها نشاطا غير مألوف بحيث يتعذر عليها أن تركن الى السكون وأن تكبت ما تجيش به من حركة وتوتر .

وبهذا الوجد المسكر يدلج الصوفي في نشوة لا حدود لها ، وتنبسط أسراره فيبوح بهذا الوجد ، وربما دفع حياته ثمنا لشطحه وجراته الروحية .

وقد وصف برجسون في تحليل هذه الظاهرة التي تكاد تكون عامة بين المتصوفة والفلاسفة الوجدانيين ، تيار الفرح الغامر ، ووثبة الحب الذي اتسع حتى شمل كل الأشياء ، والرغبة الجسور في الاتحاد ، محيلا في تحليله على اهتزاز النفس واستسلامها للتيار الذي انساب في داخلها ، وشعورها بالحضور الالهي المنفتح على الاشراق ، وتحقيق ما وصفه القديس يوحنا الصليبي بالليلة الظلماء للروح .

وتحدث برجسون في وصف هذا الوجد عن تيار هابط ينساب فى أعماق الصوفى ويريد أن يجاوزه ليكتسح الآخرين ، وعما يساوق هذا الوجـــد من أعراض مرضية أحيانا ، مؤكدا صعوبة التمييز بين غير العادى والمرضى ، وأن مشابهتها للحالات المرضية بل ومشاركتها فيها أحيانا ، يتأتى فهمه اذا فكرنا فى الانقلاب العنيف الذى يقتضيـــه الانتقال من السكونى الى الحركى ، ومن المغـــلق الى المفتوح ، ومن الحياة العادية الى الحيـــاة الصوفية (٢٥) .

ويذهب بعض الباحثين الى أن الصوفية المسلمين الموا فى هذا السياق بلغة أسلافهم من المسيحيين وغير المسيحيين ، اذ كثيرا ما قورن الوجد الصوفى بحالة السكر منذ عصر فيلون الســــكندرى Pbilo of Alexandria أما الاباحيون فقد انعكست على لغتهم معاقرة الخمر ، على نحو لا يصدق على الصوفية الذين تشبثوا بأساليب الزهد والتطهر الروحى (٢٦) .

ومما يفند هذا الرأى أن يقال ان استقـــراء الأديان المختلفة يؤكد ان هذه الظواهر والاحوال الروحية كالوجد والفناء والاتحاد ، تجارب عالمية ينبغى عند تناولها أن ترد الى نظائر وأشباه ، وأن تدرس بمعزل عمن تلم به وعن جنسه ودينه . ومن ثم لا مجال للقول بأن الصوفية المسلمين تأثروا فى خمرياتهم الرمزية بلغة المسيحيين أو غير المسيحيين ، لأنهم انما الموا من تراث الشعر العربى بأســاليب مكتملة التكوين خاصة بشعر الخمر .

ولا نكاد نظفر فى البواكير الاولى بخمريـات مطولة ، لأنها انما ظهرت فى زمن متأخر يرجع الى القرن السادس . ومن هذه الخمريات قول أبى مدين التلمسانى ٥١٤ ــ ٥٩٤ : ١١٢٠ :١١٩٧

ادرها لنا صرفا ودع مزجها عنـــا
فنحن اناس لا نرى المزج مذ كنا

وغن لنا فالوقت قد طاب باسمهـــا
لأنا اليها قد رحلنا بها عنـــا

هى الخمر لم تعرف بكرم يخصها
ولم يجلها راح ولم تعرف الدنـــا

مشعشعة يكسو الوجود جمالهـــا
وفى كلّ شئ من لطافتها معنى

حضرنا فغبنا عند دور كؤوسها
وعدنا كأنا لا حضرنا ولا غبنا

لها القدم المحض الذى شفعت به
بقاء غدا يفنى الزمان ولا يفنى

لقد ألم أبو مدين فى هذه الابيات بتراث الشعر الخمرى الذى كان قد بلغ من الناحية الفنيـــة طور الاكتمال ، مثلما ألم الشعراء من قبل بتراث الشعر الغرامى . وتدل هذه الملاحظة على أن الشعر الصوفى فى أغلبه لم يكن بسبيل تتيح للشعراء ان يبدعوا رموزا جديدة مبتكرة ، ذلك أن الشعراء عولوا على الموروث من الانماط الاسلوبية المستقرة

ومن ثم كانوا يقدمون رموزهم الشعرية من خلال حس تاريخى متحول بواسطة ما للســياق من خصوصية تئول الى سمات عرفانية ، من أجـــل المزج والغناء عـــلى الشراب والكروم والدنان بواسطته قيمة رمزية .

وفى أبيات أبى مدين من هذا الموروث الصرافة والمزج والغناء على الشــــراب والكروم والدنان ودوران الأقداح والسناء واللطافة والتعتيـــق . وبرغم هذا المعجم أضاف الصوفية الى خمرياتهـم ما يند عن الموروث ، فانفردوا بخمر لم تعتصر من الكرم ، ولم تغم فى دنان ، وتلك خمـــر لم نعهدها عند الأعشى والوليد بن يزيد وابن هرمة وأبى الهندى وأبى نواس ، مما ينبىء بأن أبا مدين قد خرج بها مخرج الرمز على المحبة المطلقة من الحدود والتعينات .

وفى هذا السياق الشديد الخصوصية يتشكل الموروث أيضا على نحو رمزى . وهذا ما نجده فى خمرية ابن الفارض المشهورة اذ يقول :

شربنا على ذكر الحبيب مدامـــة
سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم

لها البدر كـأس وهى شمس يديرها
هلال وكم يبدو اذا مزجت نجـم

ولولا شذاها ما اهتديت لحانها
ولولا سناها ما تصورها الوهـم

ولم يبق منها الدهر غير حشاشة
كأن خفاها فى صدور النهى كتم

ومن بين أحشاء الدنان تصاعدت
ولم يبق منها فى الحقيقة الا اسم

وكما وقعنا فى خمرية أبى مدين على معجم يضم كيفيات خاصة بهذه الخمر الرمزية ، فان هذا المعجم يتحقق فى قصيدة ابن الفارض ، فخمرته قديمة متجردة من كثافة العناصر ، لا يمسكهـــا الوهم ولا يكيفها التصور :

يقولون لى صفها فانت بوصفهـــا
خبير ، أجل عندى باوصافها عـلم

صفاء ولا ماء ، ولطف ولا هـوى
ونور ولا نار ، وروح ولا جسـم

وهامت بهـا روحى بحيث تمازجا ا
تحادا ولا جرم تخلله جــرم

فخمر ولا كرم ، وآدم لى اب
وكرم ولا خمر ، ولى أمهـا أم

وهكذا لم يبق من الخمر فى شعر الصوفيـــة الا اسمها وما توحى به من نشوة قارنها الشعراء بأحوال الوجد الالهى ، مما يدل على الكيفية التى تم بواسطتها تحول الموضوع الى رمز شـــعرى فيه ما فى رموز الشعر من احالة موحدة بين الحسى والمثالى ، بين المـــادى والروحى ، بين العينى فى وقائعيته والمجرد فى تعاليه أن هذه الخمر فى طابعها الحسى المباشر تجاوز المعطى المادى الى

رصيد مثالي ينعكس على وصف الخمر بالتجرد من كثافة الاشياء ، ويتقوم بواسطة التقابل بين خمر بلا كرم وكرم بلا خمــــر ، وهو تقـــابل يمكن فهمه رمزيا بوصفه تعبيرا عن الله والعالم ، فكأنه قال : اله ولا عالم ، وعالم ولا اله ، ذلك لأن الامكان المرموز اليه بالكرم معلوم بعـــدمه الاصلي وليس الوجود الظاهر عليه الا وجـود الحق ، وتارة لا يشهد الا الخلق باعتبار واحدية الوجود (٢٧) .

ويختم ابن الفارض خمريته بأبيات تواكب لغة الخمريين في طابعها الحسي ، مهيبا في رمزيتـــه بلغة لا يكشف ظاهرها بقدر ما يغطي :

وقالوا شربت الاثم ، كلا ، وانمـا
شربت التي في تركها عندي الاثـم

هنيئا لأهل الدير كم سكروا بهـا
وما شربوا منها ولكنهم همـوا

عليك بها صرفا وان شئت مزجهـا
فعدلك عن ظلم الحبيب هو الظلم

وفي سكرة منها ولو عمر ســاعة
ترى الدهر عبدا طائعا ولك الحكم

فلا عيش في الدنيا لمن عاش صاحيا
ومن لم يمت سكرا بها فاته الحـزم

على نفسه فليبـك من ضاع عمره
وليس له فيها نصيب ولا سـهم

ولما كانت الخمر في شعر الصوفية تلويحـــا الى معان تدور على الحب والعرفان ووصف أحوال الوجد الروحي فانها تبدو بنية رمزية فيها ماقي الرموز الشعرية من انقسام متحد وانشقاق متآلف يضايف بين الحس والمعنى ويؤلف بين الكيـف الحسي للصور وما يجاوزه صوب حقيقة أكثـر كلية وشمولا .

ومن هذا الشعر الخمري قول جلال الديـن الرومي :

انت ثمل وانا مجنون فمن الذي يقودنا الى المنزل
في المدينة لا أرى شخصا صاحيا من الســـكر
حبيبي هلم الى الخربات حتى ترى لذة الروح
في كل زمن شخص ثمل ، يده في يد نجيبــه
والراس معربد من ذلك الساقي بالكاس الالهية
لقد خرجت من المنزل فبادرني هو بالســكر
وكل نظرةمنه تخبيء وراءها مئات المنازل وحدائق الورد .

قلت من أين انت أيتها النفس ؟
فهزات قائلة : شطرىماء وطين وشطرى روحوقلب
شطرى من شط المحيط والباقي الجوهرة الفريدة
فقلت لها : لم اعد أعرف قريبا لي من غـريب
لقد فقدت راسي وتاج راسي في منزل صاحبالخان

وفي قصيدة الرومي معجم فني يستقي دلالاته المرموزة من الصور التي يسودها طابع المكـــان وطابع الحوار . أما المكان فنتمثله في حديثـه عن الخربات التي تشبه ان تكون حانات للشاربين يقبع في كل ركن منها نديمان يتبادلان الانخاب في حين يدور الساقي على الشرب مترعا ما فرغ من الأقداح . وقد جعل المغني يجس أوتار عـــوده فتنبعث لحون تشجي الذين استخفهم الشــراب . وتماثل هذه الصور من الوجهة الرمزية مجتمـع المتصوفة في الخانقاوات ، اذ يذكرونفيتواجدون ويطالعنا الحـــوار في البيت الأول ، وينمو حتى يستغرقالأبيات كلها ،ويدور هذا الحوار بين ثمل ومجنون ، وكلاهما رمز على ما يسمى بانزلاق العقل في بحران النشوة والبسط والوجد الالهي، ذلك أن الفواق والجنون حالتان يسقط بسببهما الفهم والتعقل وقانون النهار ، من أجل أن يسود وجدان الليل المفعم بالغريزة والأسرار .

وفي هذه المحاورات يلتمس السكران من الساقي الا يدع ذرة من عقل لدىمن يعوجـــون الى الخربات ، وليس هذا الساقي ســـوى رمز المرشد المتاله الذي يدير شراب الوجـد الالهي المسكر فيتجاوز بالسالكين أفق العقل والتحليـل المنطقي الى وصيد الوجدان الغامر والعاطفـــة المشبوبة . وهذا المرشد المتأله هو شيخ الشــاعر وأستاذه الروحي « شمس تبريز » .

انه يبادر تلميذه بشراب يغيبه من الحظوظ العاجلة ، وبنظرة تخبيء مئات المنازل وحدائق الورود . ويستمر الحوار في آخر القصيدة بين الشاعر ونفسه الآخذة في الوجد المفضي الى الفرح والغيبة والفناء .

ويهدينا قوله في البيت الاخير على لسان النفس **لقد فقدت رأسي وتاج رأسي في منزل صاحب الخان**

الى لباب الرمز الخمري في شعر الصوفيـــة، اذ يرمز فقدان الراس والتاج الذي يأتلق فوقهـا الى أن الصوفي لا يحقق الوجد حتى يسكر منتشيا بالله بحيث ينخنس العقل ويسيطر الوجـــدان بوصفه أداة وبينة ، أداة المعرفة الصوفية ،والبينة الشاهدة عليه .

واذا نحن استهدينا بلغة برجسون في تحليل الوجد الذي عبر عنه الصوفية في شعرهم برمز الخمر ، قلنا معه ، مهيبين بوضعية روحية ، ان النفس حين تهتز في أعماقها بالتيار الذي يجرفها تكف عن أن تدور عـلى ذاتهـا بافلاتها لحظة من القانون الذي يريد للنوع والفرد أن يحـدد كل منهما الآخر دورانيا .

انها تتوقف كأن صوتا يدعوها ، ثم تستسلم للتيار يحملها ويمضي بها قدما . انها لا تـــدرك القوة التي تحركها ادراكا مباشرا ، ولكنها تحس بوجودها الغامض او تستشفه في رؤية رمزية . وعند ذلك يغمرها فيض من فرح

وجد تفرق فيه ، او بهجة تعانيها ، فتشعـر ان الله حاضر وانها فيه . لقد انبلج الصـــبح

فزالت المشـــكلات ، وتبـــددت الظلمات ، انه الاشراق (٢٨) .

وخلاصة ما يقال فى هذا البحث ان الرمزيـة التى تطالعنا فى تراث الادب الصوفى ، رمزية عرفانية ذات سياق تاريخى متميز ، تاتى للشعراء أن يعبروا عنها بأنماط أسلوبية متوارثة ، أعيد فى هذا الأدب تشـكيلها وفق البنـاء الرمزى المسقط وعلى هذا النحو صارت المرأة والطبيعـة والخمر رموزا على الاله المتجلى ووحدة الوجود المحايثة والانفراج العـاطفى الذى تتفتح عليه الروح بضرب من النشوة والوجد .

ولا يكفى أن يكون المرء عليما بما ينطوى عليه التصوف من دلالات عرفانية لكى يكون شاعــرا صوفيا ذلك أنه بوقوفه على دقائق التصـــــوف النظرية يمكن أن يكون صوفيا شاعرا ، ويبقى بعـد ذلك أن يقبس النقد تجربته الفنية بمقياس الوحدة الدينامية التى تربط بين نسق المواطف ونسق الأفكار .

ولا يتأتى للدارس ان يزعم ان يزعم ان الشعر الصوفى كله بسبيل هذه الوحدة ، فمنه قــدر غير قليل غلب فيه البناء العرفانى النظرى على مقومات التعبير الفنى ، فجاء شعرا منظوما ينم عن فشل فنى حال دون تحقيق الوحدة التبادلية .

ولنا ان نتساءل الآن عن حدود التجربـــة الشعرية المعاصرة فى بعدها الصوفى ، وعما اذا كانت امتدادا لهذا التراث ، أو ابتداعا أسلوبيـا جديدا فى شكله وفى مضمونه ؟

والحق أن الشعر الصوفى الحديث لم يأخـذ شكله المكتمل الا فى أخريات هذا القرن على أيدى الشعراء الذين جددوا شكل القصيدة ، أما بواكير هذا الشعر فنجدها لدى طائفة من الرومانسيين الذين كتبوا قصائد تنتمى الى شعر الخواطـــر التأملية ، عبروا فيها عن رفض ثائر أو اذعـان مستسلم أو تمرد ميتافيزيقى دفعت اليه الرغبة فى الحرية التلقائية أو قلق وتساؤل عن الغاية والمصير . وتئول هذه الخطرات الى جملة من المواقف ، شغل الشعر الرومانسى بالتعبير عنهـا بسبب ما فى طبيعته من غنائية تستمد مقوماتهـا من رغبة الانسان فى توكيد الذات واقتحـــام المجهول ، ومن تردده بين عظمته ونقصــه ، بين قوته وضعفه ، بين ما يهيب به الى الســماء وما يشده الى الأرض . وفى بعض قصائد صلاح عبد الصبور وادونيس ومحمود حسن اسماعيل صياغة لرموز شعرية قد تبدو فى قراءة ثانيــة كاشفة عن أبعاد صوفية ، وهى رموز استحدثها هؤلاء الشعراء فلم يصوغوها على غرار الرمـوز العرفانية الموروثة ، وانما تشكلت هذه الرمزية الصوفية انطلاقا من هموم الانسان المعاصـر وأزماته ، ودارت فى جوهرها على الرحلة والاغتراب والسفر والقلق والملال والحزن الذى ينبثــق كالينابيع الصافية التى يؤذن هدوء سطحهـــا بأعماق بعيدة .

ولهذا الاتجاه ما يماثله فى الشعر الأوروبى الحديث على نحو ما نجد فى قصائد أربعاء الرماد لاليوت وان بدت رموزه محددة بمفاهيم العقيـدة المسيحية ، وفى بعض أشـعار بودلير لانعدم تصوفا من نوع شديد الخصوصية قوامه تعـرية الانسان وكشف سوءته ووصمه فى مســالكه وسوء نيته ، ذلك انه كلما زاد الاستشمار بالنقص الانسانى ، زاد الاحساس بالحاجة الى الكمال الالهى .

ان هذا البعد الصوفى فى بعض التجـارب الشعرية سيظل فى كل العصــور تعبيرا عن توق الانسان الى التوازن والغبطة والتحرر من كل ما يحول دون أن يلهب فى حقيقته ، وتزداد حاجة الشعراء الى هذا البعد كلما جثم عليه ما فى المدنية والطموح الزائف من غرور وشقاء .

هوامش :

(١) Karl Jaspers : The origin and gool of history, trans. by Michael Bullock, London, 1953.

(٢) كولن ولسون : الشعر والصوفية ، ترجمة عمر الديراوى ، بيروت ١٩٧٢ ص ٣٠١ .

(٣) ابن عربى : الفتوحات المكية ط صادر بيروت ، الجزء الثانى ص ٣٠٩ .

(٤) W.K. Wimsatt and Cleanth Brooks : Literary Criticism, London, 1970, Vol. II.

(٥) Corbin : Creative imagination in the Sufism ufism of Ibn Arabi, trans. by, Ralph Monheim, London, 1969, p. 216, 217.

(٦) راجع فى هذا السياق تصـور كارل ياسـبرز K. Jaspers للذات العلو الثلاث كما عرضه ريجيس جوليفيه فى كتابه : المذاهب الوجودية من كيركجورد الى سارتر ، ترجمة فؤاد كامل ومراجعة د. محمد عبد الهادى أبو ريده ، ط الدار المصريـة للتاليف والترجمة ١٩٦٦ ، ص ٢٥٧ ، ٢٧٠ .

(٧) د. محمد غنيمى هلال : الحياة العـاطفية بين العذرية والصوفية ، الطبعة الثانية ١٩٦٠ ، ص ٣٣

(٨) الحياة العاطفية

(٩) هانز شيدر : الانسان الكامل فى الاســلام ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ، ص ٥٧

(١٠) اسين بلاثيوس : ابن عربى حياته ومذهبه ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ط ١٩٦٥ ، ص ٢٤٤

(١١) أبو نصر السراج : اللمع ، تحقيق د. عبد الحليم محمود ط ١٩٦٠ وانظر أيضا عبد الرازق الكاشانى : كشف الوجوه الغر لمعانى نظم الدر ، وهو على هامش ديوان ابن الفارض بشرحى البورينى والنابلسى المطبعة الخيرية ، ١٣١٠ هـ .

(١٢) W.Y. Tindall : The Literary Symbol,

(١٣) راجع مقال مونتجومرى وات ضمن الكتاب التذكارى عن محيى الدين بن عربى ، دار الكاتب العربى ط ١٩٦٩ ومقال وات تحت عنوان : تأملات سيكولوجية فى قصيدة غنائية صوفية :
Psychological reflections on a mystical ode, p. 107-112

(١٤) ابن عربى : ذخائر الأعلاق فى شرح ترجمان الأشواق ، ط بيروت ١٣١٢ ، ص ٣ ، ٤ ، ٥

(١٥) Creative imagination, pp. 138, 139.

(١٦) Creative imagination, p. 345.

(١٧) الكتاب التذكارى فى الذكرى المئوية الثامنة لمحى الدين بن عربى - راجع فيه مقالا للدكتور زكى نجيب محمود ص ٧٣ .

(١٨) ابن عربى : فصوص الحكم ، شرح الكاشانى وبالى ، الحلبى ١٩٦٦ ، ص ٥٧ .

(١٩) أ. بنروبى : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة فى فرنسا ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ، ط ١٩٦٧ ، ج ٢ ، ص ٣٢١ .

(٢٠) ابن عربى : الفتوحات المكية تحقيق د. عثمان يحيى ، السفر الثالث فقرات ٥٥ - ٥٧

(٢١) د. محمد غنيمى هلال : مختارات من الشعر الفارسى ، الدار القومية ٩١٦٥ وراجع أيضا فى سياق الشعر الفارسى الصوفى :
Cyprian Rice, The persian sufis, London, 1929.

(٢٢) راجع فيما يتعلق بمنظومة منطق الطير : الدكتور بديع جمعة فى ترجمته ودراسة لهذه المنظومة - ط ١ دار الرائد العربى ١٩٧٥ وانظر فيما يخص رموز الحيوان والطير فى المرقائية الصوفية ابن عربى : اصطلاحات الصوفية - وهو ضمن مجموع رسائل - ط حيدر آباد ج٢ ، والكاشانى : اصطلاحات الصوفية ، مخطوط فى مكتبة الأزهر رقم ٦٤٠٩

(٢٣) ل. ماسينيون ، ب. كراوس : أخبار الحلاج - ١٣٩٦ ، ص ٣٤ - ٣٥

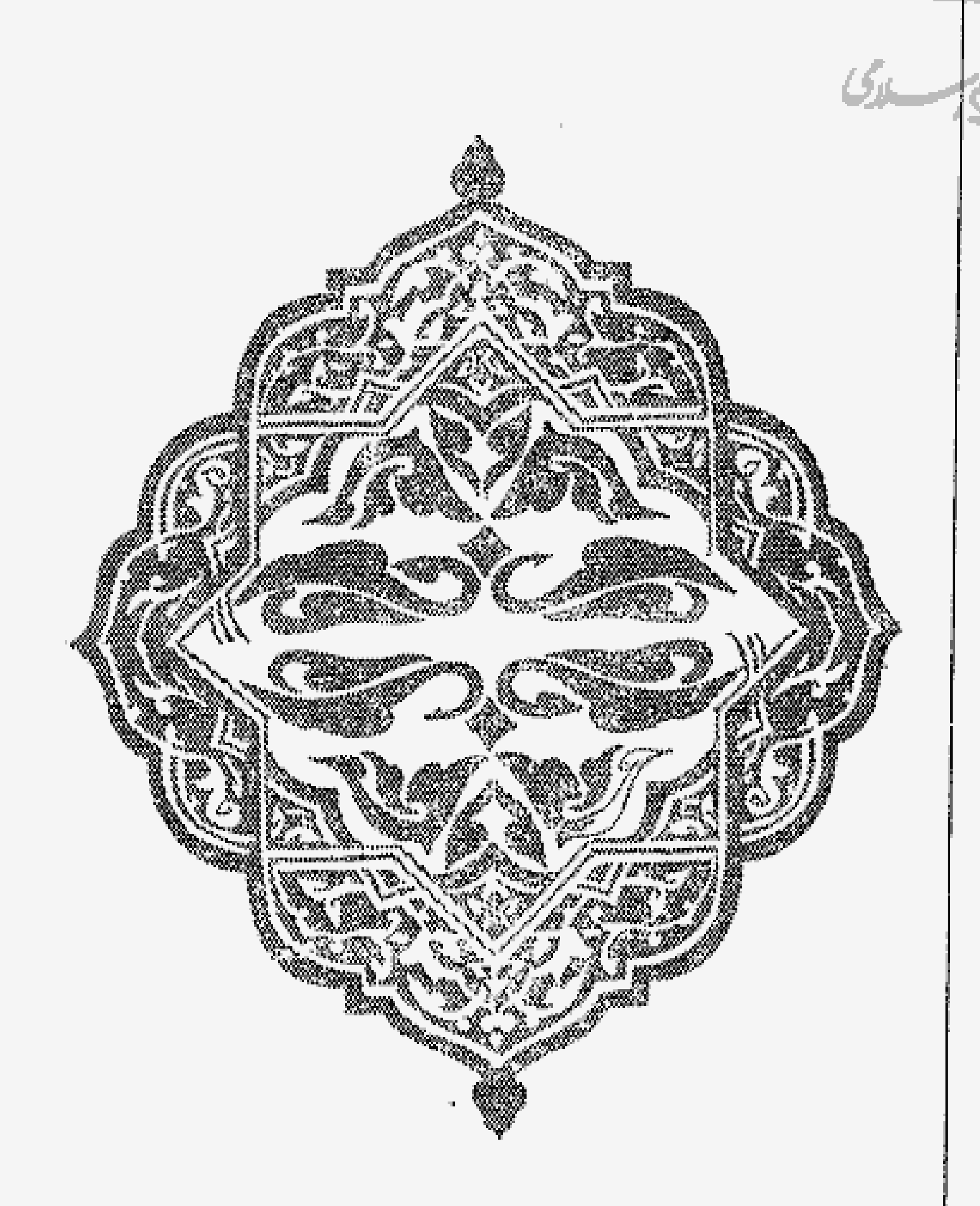
(٢٤) راجع فى هذا السياق اللمع للسراج والرسالة للقشيرى وبخاصة التمييز بين السكر والغيبة الغشية وبين الذوق والشرب والرى

(٢٥) هـ. برجسون : منبعا الأخلاق والدين ، ترجمة د. سامى الدروبى ود. عبد الله عبد الدايم ، ط الهيئة المصرية العامة ١٩٧١ ، ص ١٠٨ ، ٢١٩ ، ٢٤٤

(٢٦) Short Encyclopaedia of Islam, Leiden, 1951, p. 243, 44, 45.

(٢٧) شرح النابلسى على الديوان ، ج ٢ ، ص ١٥٤ ، ١٥٦

(٢٨) منبعا الأخلاق والدين ، ص ٢٤٦



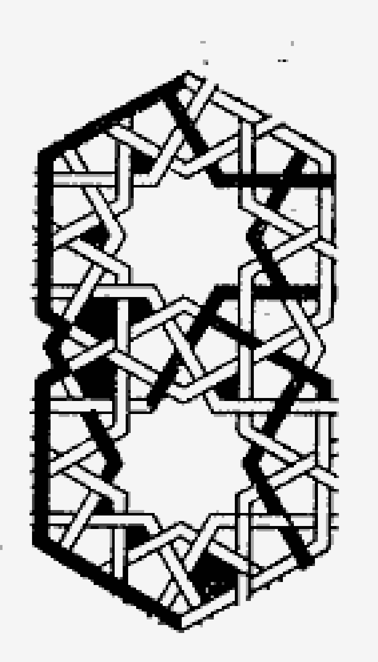
الدكتور حسن حنفي



أولا ـ مقدمة :

تراثنا الفلسفي هو مجموع ما وصل الينا من نظريات في المنطق والطبيعيات والالهيات ما زالت تؤثر في سلوكنا اليومي ، وتحكم تصورنا للعالم ، وتعطينا موجهات للسلوك ، وتكون أحيانا الجذور التاريخية لأزماتنا ومآسينا وعثراتنا في قضايا التقدم والتغير الاجتماعي(١) ، فهو تراث حي ، يسعى في الأسواق ، تستعمله السلطة الدينية والسياسية من أجل التثوير والتغيير أو من أجل ايقاف مسار التقدم وحركة التغير الاجتماعي ، وان كان هذا الاستعمال في كلتا الحالتين سطحيا لا يمس الا هامش الشعور القومي من خلال أجهزة الاعلام التي لاتحظى الا بقدر ضئيل من مصداقيتها ، ومن هنا كانت نسبته لنا بضمير المتكلم الجمع في «تراثنا» اشارة الى فعله فينا ، وخضوعنا لأثره ، وقد تكون « الكتب الصفراء » بمضمونها الذي تحتويه عن طريق التواصل التاريخي والتراث الحي أكثر أثرا في حياة الناس من الكتب الملساء حتى ولو كانت أمية لا تعرف القراءة أو تعرف القراءة ولكن لا تطلع عليها أو تعرف القراءة وتطلع عليها ولكن لاتفهمها الا على نحو مدرسي من أجل القاء دروس العصر في المساجد أو محاضرات في الجامعات .

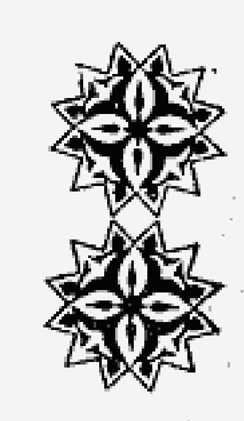
ليس المطلوب منا بحثا علميا في التراث بل المطلوب بحث وطني وقومي . فالبحث العلمي بدعوى التنزيه عن الغرض والدقة المتناهية والنظرة الموضوعية أسطورة نشأت في الغرب من الرغبة في التخلي عن التراث بعد أن كانت مملوءة بالأهواء والانفعالات واستحالة لا ينكرها الا متجن على الحقيقة راغب في اخفائها أو لويها . تستحيل هذه النظرة العلمية المدعاة التي تبغي الفصل بين التراث وموضوعها لأن التراث جزء منا ونحن استمرار له . هو المنبع ونحن المصب . علاقتنا به علاقة خصوبة ونماء لا علاقة موت وجماد .



● تراثنا الفلسفي

ولما كان تراثنا الفلسفي معاشا فهو تراث مؤول ، يوحى الينا بمعانى قدر ما نوحى اليه بدلالات · نسقط عليه احتياجاتنا ونقرأ فيه أنفسنا · تأويل التراث طبقا لحاجات العصر هو اذن استمرار له فى أحد معانيه ، وارتكاز له على أحد جوانبه فى لحظة تاريخية معينة ، وطبقا لمشروع جيل واحد ، قد يتغير هذا التأويل طبقا للحظة تاريخية أخرى ، وطبقا لمشروع جيل آخر · وبالتالى فان معرفة قضايانا الأساسية واللحظة التاريخية التى نعيشها وتحديد مهمة جيلنا هى بداية فهم التراث ·

التراث اذن هو المنقول الينا أولا ، والمفهوم لنا ثانيا ، والموجه لسلوكنا ثالثا · ثلاث حلقات يتحول فيها التراث المكتوب الى تراث حى ، يقوم بالحلقة الأولى الشعور التاريخى ، وبالحلقة الثانية الشعور التأملى ، وبالحلقة الثالثة الشعور العملى (٢) ·



وتراثنا الفلسفي بالمعنى الدقيق يقتصر فقط على هذا اللون من التفكير الذى بدأه الكندى (٢٥٢ هـ) ، وسار فيه الفارابى (٣٣٩ هـ) وابن سينا (٤٢٨ هـ) ، وأكمله ابن رشد (٥٩٥ هـ) ، بالاضافة الى ابن باجة (٥٣٣ هـ) شارحا الفارابى ، وابن طفيل (٥٨١ هـ) شارحا ابن سينا فى المغرب · وهو نفس اللون الذى ألف فيه أبو بكر الرازى (٣١٣ هـ) ، وأبو البركات البغدادى (٥٤٧ هـ) وغيرهم ممن تناولوا علوم الحكمة المنطقية والطبيعية والالهية · ويخرج منه علم أصول الدين ، وعلم أصول الفقه ، وعلوم التصوف · والكل يدخل فى تراثنا الاسلامى القديم بالرغم من اشتراك بعض مسائل هذه العلوم مع مسائل الحكمة ·

ولا يهمنا نقد التراث بقدر ما يهمنا تطويره عن طريق تنقيته من شوائبه ، وتطهيره من أدرانه التى يظنها جيلنا معوقات لتقدمه وعقبة فى سبيل ارتقائه · لا يهمنا النقد الأكاديمى للتراث القديم، فالتراث منقول وطنى قومى شعبى ، بقدر مايهمنا النقد الاجتماعى لواقعنا المعاصر الذى نرى التراث حيا فيه · مهمتنا اذن رصد محاوره الأساسية ، وبيان موقعنا منها ، وكيف يمكن الاستفادة منها سلبا او ايجابا ، سلبا عن طريق رفع عثرات التقدم فى تصوراتنا للعالم ومقولاتنا الفكرية ، وايجابا عن طريق اختيار بدائل جديدة تكون أكثر عونا لنا فى اعطائنا تصورات وقوالب جديدة أكثر فاعلية فى التأثير ، وأكثر موضوعية فى الفهم · وربما كانت السلبيات بالنسبة لنا الآن ، نحن الخلف ، ايجابيات بالنسبة للسلف ، وربما كانت الايجابيات بالنسبة لنا سلبيات بالنسبة لهم · ومن ثم لا يوجد حكم على التراث عام شامل خارج الزمان ، بل هو حكم أجيال متعاقبة يطور بعضها بعضا طبقا لحاجات العصر ، ودفاعا عن مصالح الأمة ، كما كان يفعل الفلاسفة الفقهاء أمثال ابن رشد ·

ثانيا ـ الايجابيات التى توقفت :

ويمكن رصد الايجابيات التى توقفت فى تراثنا الفلسفي على النحو الآتى :

١ ـ تطوير الفكر الدينى :

نشأ الفكر الفلسفي متأخرا · فقد عاش الكندى ، أول الفلاسفة ، فى النصف الأول من القرن الثالث الهجرى (٢٥٢ هـ) ، واستمر الفكر الفلسفي لفترة متأخرة ، فقد عاش ابن رشد آخر الفلاسفة القدامى فى القرن السادس الهجرى (٥٩٥ هـ) · كانت مهمة الفكر الفلسفي تطوير الفكر الدينى كما ظهر عند علماء أصول الدين أو المتكلمين · وكان المسار الطبيعى لعلم العقائد هو علوم الحكمة · فعلم التوحيد كان لابد أن يتطور الى علوم المنطق والطبيعة·الفلسفة على هذا النحو تطوير لعلم الكلام · وبالتالى يمثل الفكر الفلسفي تقدما بالنسبة للفكر الدينى· كان الكندى متكلما ، وكتب فى الاستطاعة والفعل ، ثم تحول الى فيلسوف ، وظل الفلاسفة فيما بعد ينقدون المتكلمين · وبلغت ذروة هذا النقد عند ابن رشد « مناهج الأدلة » حيث يبين أن علم الكلام لايتجاوز الجدل والخطابة ، وأن الفلسفة وحدها هى صاحبة البرهان ، فالفكر الدينى مجرد انفعال أو خصومة فى حين ان الفكر الفلسفي عقلانى موضوعى ·

وقد تطور علم أصول الدين ، وكاد أن يتحول الى علم فلسفى خالص لولا توقف هذا التطور فى القرنين السابع والثامن الهجريين·ولم يتطور بعد « طوالع الأنوار » للبيضاوى (٦٨٥ هـ)

و « المواقف » للايجى (٧٥٦ هـ) ، و « أشرف المقاصد » للتفتازانى (٧٩١ هـ) . فمنذ القرن السادس حتى القرن الثامن أصبحت موضوعات الفكر الدينى هى نفسها موضوعات الفكر الفلسفى . ووصلت المقدمات العامة عن الوجود والماهية ، والعلة والمعلول ، والواحد والكثير الى آخره مع مبحثى الجوهر والعرض الى ثلاثة أرباع العلم . ولو استمر فكرنا الدينى ، وتطور فكرنا الفلسفى لابتلع الثانى الأول ، ولتحولت الالهيات الى انطولوجيا عامة ، وتحولت العقيدة الى مبادىء عامة للنظر ، وربما تحولت الأخرويات أى السمعيات الى فلسفة فى التاريخ .

ولكن نظرا لتوقف فكرنا الدينى ، وانحسار فكرنا الفلسفى ، ظل علم أصول الدين على ما هو عليه عند القدماء منذ بدايته قبل علوم الحكمة ثم تغلبت قسمة الحكماء على قسمة المتكلمين فيما بعد . ونظرا لانحسار فكرنا الفلسفى فان العقيدة قد تخطته من جديد ، وأصبح علينا منذ القرن الثامن الهجرى حتى الآن تطوير الفكر الدينى أو نقده كما فعل القدماء عندما نقد الحكماء المتكلمين ، فتراجع الفكر الفلسفى الى الفكر الدينى ، وتجمد الفكر الدينى ، وتحجر فى العقيدة ، وعدنا الى ما كنا عليه فى بدايات العقيدة . بل اننا فقدنا الميزة الأولى ، وهى أنها كانت حية فى الشعور ، تدفع الناس الى العمل ، وتدعو الجماهير الى السعى والكدح ، وتحث الأمة على الانتشار والمساهمة فى صنع التاريخ ، وتخلق وحدة الأمة ، وتصونها من عرى التفكك والانهيار . وارتبطت لدينا بالشعائر والمظاهر . انغلقت العقيدة على نفسها ، وانزوت على معطياتها فاضطر فكرنا الفلسفى الى البحث عن منبع جديد له فى الفكر الغربى خاصة فى عصر التنوير دون تطوير لذاته من الداخل منذ توقفه عند ابن رشد ، أو أنه على أكثر تقدير تطور فى الاصلاح الدينى احياء للعقيدة فى قلوب الناس اعتمادا على التصوف كما هو الحال فى « تجديد الفكر الدينى » عند اقبال ، أو عودة الى نصف الاعتزال فى العدل دون التوحيد كما هو الحال فى « رسالة التوحيد » عند محمد عبده . وانتهى فكرنا الفلسفى المعاصر الى أن يكون رافدا للفكر الفلسفى فى الغرب ، وممثلا لتياراته ، كما انتهت حركات الاصلاح الدينى على يد رشيد رضا وحسن البنا ، وعادت الى السلفية الأولى .

٢ ــ احتواء الحضارات المجاورة :

استطاع تراثنا الفلسفى القديم بعد تطويره للفكر الدينى الممثل فى علم أصول الدين أن ينتشر أكثر فأكثر حتى مشارف الحضارات القديمة ، لم ينزو عنها بل انتشر فوقها ، واحتواها وتمثلها ، لم يفرق فى ذلك بين شرق وغرب ، بين صديق وعدو ، بعد أن استقر الفتح . فانتشر فوق حضارات الهند وفارس ، كما انتشر فوق حضارات اليونان والرومان . تفاعل مع الحضارات المجاورة بدرجات متفاوتة . فتفاعل مع فارس أكثر من تفاعله مع الهند ، وتفاعل مع اليونان أكثر من تفاعله مع الرومان . وليس السبب فى ذلك بعد المسافة الجغرافية عن الجزيرة العربية بل طبائع الشعوب وأنماط الحضارات وتصوراتها للعالم كما حاول علماء الفرق الاسلامية وصفها ، خاصة الشهرستانى (٥٤٨ هـ) فى « الملل والنحل » . ارتبط تراثنا الفلسفى بالحس والمادة فى فارس أكثر من ارتباطه بالصورة والمجرد فى الهند ، واقترب من العقل والنظر عند اليونان أكثر من اقترابه من الشك والحس عند الرومان . وبالتالى جمع تراثنا الفلسفى بين مادة فارس وصورة اليونان كى يضمن عملية التمثل الحضارى من خلال الواقع والمثال .

ولكننا الآن فقدنا هذه الميزة فى تراثنا الفلسفى القديم بعد أن توقف مسار الحضارة الاسلامية فى حين انتشرت الحضارات القديمة فتحولت الحضارة اليونانية الرومانية الى حضارة غربية او على الأقل كانت احد روافدها المدونة مع اليهودية والمسيحية(٣) . كما تحولت الحضارة الهندية الفارسية ــ على الأقل على مستوى اللغة ــ الى هندية أوربية . أما نحن فى علاقاتنا بالغرب فقد حدث تجديد لتراثنا الفلسفى ابتداء من الغرب وليس تطويرا لفكرنا الفلسفى القديم الا عندما نحاول التأصيل والبحث عن الجذور كما حدث فى « نظرية التطور » فى القرن الماضى عند شبلى شميل وتاصيلها عند أبى العلاء المعرى واخوان الصفا وأبى بكر بن بشرون عند اسماعيل مظهر فى هذا القرن . ثم آثرنا فى جيلنا هذا الانزواء عن الحضارات المجاورة ، واتهمنا كل فكر نشارف عليه بانه فكر مستورد ودخيل يقضى على أصالتنا وترابنا وارضنا وشخصيتنا وذاتنا وقوميتنا ، فنقف منه موقف المعارضة والرفض والهجوم . ونجد العذر فى ذلك بدعوى انها ثقافة الأجنبى وحضارة المستعمر ، ونحن نهدف الى تاكيد الذات واثبات الهوية الضائعة . ومع ذلك وقعنا فى تقليد الغرب دون احتوائه ، ودخلت الثقافة الغربية فى فكرنا القومى دون ان نشعر .

والغريب أن الفكر الفلسفى الغربى فى العصر

الوسيط لم يقف هذا الموقف الرافض من ثقافتنا العربية الاسلامية بل ترجمها واستوردها واحتواها كما فعلنا نحن ذلك مع الحضارات القديمة ، ثم تحقق من صدقها وطورها وأضاف اليها . وهكذا تتراكم الثقافات الانسانية وتتوارث حتى تصل فى النهاية الى تراث انسانى واحد ساهمت الثقافات المحلية جميعها فى صنعه · فنحن بانزوائنا عنه انما نرفض ما ساهمنا فى صنعه ، ونتنكر لتاريخنا ، وفى النهاية لا انتاج من عدم ، ولا ابداع عن جدب ، ولا شيء يخرج من لا شيء ·

وعندما حاولنا الانتشار فى نهضتنا الحديثة انتشرنا غربا ولم ننتشر شرقا ، وتفاعلنا مع الحضارة الغربية دون الحضارة الشرقية ، وأصبح لدينا رافد واحد للفكر الفلسفى الفرنسى أو الألمانى أو البريطانى أو الأمريكى فى ثقافتنا المعاصرة · ولم نر تفاعلا يذكر مع حضارات فارس والهند والصين كما حدث عند القدماء · فأصبح انتشارنا الحديث يقوم على ساق واحدة ، ونرى تاريخ الحضارات بعين واحدة · فى حين أن الغرب ذاته بدأ يكتشف الآن « ريح الشرق » ويخرج من نرجسيته وعنصريته الثقافية وشوفينيته الحضارية ، ونحن نريد أن نجعل أنفسنا قطعة من أوربا منذ عصر اسماعيل ، والغرب يرانا جزءا من الشرق ، ويفرح لما نقدمه له ويسعى حثيثا نحونا أو مسرع الخطى ، داعيا ايانا للتمهل والتريث (٤) ·

٣ ـ الترجمة والشرح والتأليف ·

هذه القدرة على الانتشار والتمثل والاحتواء ظهرت فى حركات ثلاث : الترجمة والشرح والتأليف · بدأ تراثنا الفلسفى بالترجمة · والترجمة ليست عملا آليا ، يوضع فيه لفظ مكان لفظ ، وينقل فيه نص فلسفى من لغة الى لغة بل هو عمل فلسفى يقوم على فهم معانى الالفاظ فى اللغة المترجم عنها ثم نحت الفاظ متشابهة فى اللغة المترجم اليها · كما أن الاختصار والاسهاب ، والاسقاط والاضافة داخل الترجمة هى بداية تأليف جديد · فقد اسقط تراثنا الفلسفى ما لا يهتم به ، وأضاف فى نفس السياق ما يهتم به ، كما أن انتقاء الأعمال المترجمة يدل على رؤية حضارية خاصة ، وليس مجرد انتقاء عشوائى · فقد ترجمت الفلسفة مثلا دون الأدب كما ترجمت كتب أرسطو أكثر مما ترجمت محاورات أفلاطون ، وترجمت « الجمهورية » لأفلاطون أكثر مما ترجمت المحاورات الخاصة بالأخلاق أو الجمال أو الطبيعة : الترجمة اذن عمل عقلى ايجابى ، وليست مجرد عمل لغوى قاموسى أو مجرد نقل من حضارة الى حضارة أخرى ، لقد استطاع القدماء تطويع اللغة العربية ، وايجاد مصطلحات جديدة ، ولم يلجأوا الى « النقل الصوتى » Transliteration الا فى أضيق الحدود · وانشأ المأمون لذلك « ديوان الحكمة » · وكثيرا ما تمت ترجمتان : الأولى حرفية ، لفظا بلفظ ، والثانية معنوية ، معنى ، وعبارة بعبارة ، وسياقا بسياق · والترجمة المعنوية فى حقيقة الأمر تأليف جديد لأن المترجم يتعامل مع المعانى وسياقاتها الفلسفية والحضارية ، ويعيد صياغتها بعباراته الخاصة وتلقائيته كمفكر وليس بمهارته كمترجم (٥) ·

وقد استغرق ذلك قرنا من الزمان هو القرن الثانى · فما أن حل القرن الثالث حتى بدت بوادر الشرح والتأليف · والشرح فى حقيقته الأمر ليس التعبير عن عبارة أخرى عن طريق الصيغ الانشائية والمفردات المتماثلة يخطىء أكثر مما يصيب ، أو يسيء الفهم أكثر مما يحسنه ، ويخلط أكثر مما يميز ، ويفحص أكثر مما يوضح ، على ما يقول معظم المستشرقين، بل الشرح عملية تمثل واحتواء جديدة من اجل اعادة بناء المعنى المستقل عن التاريخ . يهدف الشرح الى بيان الفرض العقلى ، والقصد الفلسفى ، والاتساق المنطقى ، والحكمة المطلقة كما يبدو ذلك من بعض الأعمال الشارحة مثل كتاب الفارابى المعلم الثانى « الابانة عن غرض أرسطوطاليس فى كتاب ما بعد الطبيعة » أو « فلسفة أرسطوطاليس ، وأجزاء فلسفته ، ومراتب أجزائها ، والموضع الذى منه ابتدأ واليه انتهى » . الشرح قدرة على التعامل مع المعانى المستقلة ، بصرف النظر عن العبارات والالفاظ . لذلك يأتى الشرح مرة صغيرا فى الشرح الأصغر ، ومرة متوسطا فى الشرح الأوسط ، ومرة مسهبا فى الشرح الأكبر ، على ماهو معروف عند ابن رشد ، الشارح الاعظم . كما ان الشرح اكمال للناقص ، وربط للجزء بالكل ، واعادة التوازن للتصور الفلسفى · كما انه يستخدم احيانا كقناع يتم من خلاله نقد الفكر الدينى كما استعمل ابن رشد الشرح الكبير فى نقد « علم الأشعرية » . الشرح فى نهاية الامر هو اعادة عرض الحضارات القديمة داخل منظور الحضارة الجديدة ، اى الحضارة الاسلامية التى هى الوعاء الأكثر شمولا ، والاقرب اتزانا (٦) .

وبعد أن قام العقل العربى الاسلامى بالترجمة ثم الشرح بدت بوادر التأليف المتنقل ، فقد كتب الفارابى « فلسفة أرسطاطاليس » ثم

« فلسفة افلاطون » كي يكتب اخيرا عن تحصيل السعادة ، مستقلا عن افلاطون وارسطاطاليس، لم يكن الهدف من الترجمة والشرح اذن الاستيعاب بهدف التعلم والتتلمذ الى مالا نهاية، بل كانت وظيفتهما اثارة العقل الاسلامي وتنبيهه الى مواطن الخطر او الامان ، ووضعه على طريق الخلق والابداع ، كانت الترجمة وسيلة والابداع غاية . وكان الاطلاع على حضارات الغير مقدمة للابداع المحلي للشعوب . كانت المحصلة ايجابية للغاية،اذ ترك لنا القدماء تراثا فلسفيا مازلنا نجمع مخطوطاته ونصورها ، ومازلنا ننشر بعضها ، ومازلنا نحاول فهم ما ننشر ونحن واقفون فاغري الأفواه أمام الخضم الهائل من الانتاج والابداع .

أما نحن فقد بدأنا الترجمة عن الحضارات المجاورة ،اعني الحضارة الأوربية ، وكدنا نصل الى قرنين من الزمان منذ الحملة الفرنسية على مصر في أواخر القرن الثامن عشر ، ومازلنا نترجم حتى الآن . مازلنا نستوعب ونتعلم ونتتلمذ ولما أصبح معدل الانتاج الغربي اسرع بكثير من معدل الاستيعاب فسنظل دائما لاهثين وراء الغرب محاولين اللحاق به حتى نصاب «بالصدمة الحضارية» فنتعب ونيأس ونموت . بل اننا لم نصل بعد الى مرحلة الشرح واستخدام النصوص المترجمة لغايات محلية كما فعل ابن رشد مع ارسطو (٧) بل اننا نترجم ونقذف فوق واقعنا الحضاري باكوام من المترجمات تطمس رؤية الواقع ولا تساعد على كشفه ، ولا تساهم في تقدمه ، ان لم تعمل على تاخره. وقد حاولت الدولة بمشاريعها العديدة المساهمة في حركة الترجمة ، واقامت لذلك الهيئات والمؤسسات ومع ذلك كانت امكانياتها اقل بكثير من امكانيات « ديوان الحكمة » في عصر المأمون . هناك تفرغ المترجمون لعملهم وكانوا أصحاب رسالة في الوعي الحضاري ، وليسوا موظفين في الدولة تهمهم الساعات الاضافية ، ودون تخطيط مسبق .

فاذا ما حاولنا التاليف حاول كل مؤلف أن يقضي على من سبقوه الا فيما ندر ، وكان وحده هو فارس الميدان ودون أن يبني على ما بداه الآخرون فلم تحدث عملية التراكم التاريخي حتى بدا كثير من الأعمال كفقاعات في الهواء ، فرقعة بغير سلاح ، وصهيل بلا خيل ، ومعارك بلا ابطال . واذا ما الفنا فاننا نترجم ايضا ، ونجمع مادة علمية من وضع الغير ، ويكون التاليف لدينا تجميعا وانتقاء سرا ، وهو الأخطر، ومن هنا اتت مشكلة السرقات وهو ما نسميه بنقص في الأمانة العلمية ، ونشكر صاحبها اذا ما تمسك بها . ونصرخ : أين مؤلفاتنا الابداعية ؟ ويتحدى البعض منا : أروني ابداعا فكريا واحدا أثر في جيلنا من جيلنا تدخل به التاريخ ! فاذا ما الف البعض منا فانه يفعل ذلك في لغات أوربية دون ما ظروف قاهرة لأنها لغات الابداع . ويكون التحدي الأعظم متى تنتهي مرحلة الترجمة وتبدأ التاليف حتى يترجم الآخرون عنا كما كانوا يفعلون في العصر الوسيط ؟ وتكون الاجابة : ذلك حلم بعيد المنال !

٤ ـ اللغة الجديدة :

ونتيجة لحركات الترجمة والشرح والتاليف في تراثنا الفلسفي القديم وضعت لغة جديدة أصبحت هي لغة الفلسفة خاصة اذا علمنا أن تأسيس العلم هو أساسا وضع لغته ومصطلحاته. ظهرت عدة مصطلحات عربية مثل الجوهر والعرض ، الزمان والمكان ، الكيف والكم ، الجهة والاضافة ، العلة والمعلول ، المادة والصورة ، الوجود والماهية ،الى آخر هذه المصطلحات التي تتميز بأنها عقلية خالصة ، عامة شاملة ، انسانية مفتوحة يمكن للذهن البشري الخالص أن يتعامل معها بصرف النظر عن العقيدة أو الايمان أو الدين أو الملة . واختفت مصطلحات دينية قديمة كثر استعمالها في علم أصول الدين مثل: الله والخلق ، الايمان والكفر ، الفسوق والعصيان، الكبيرة والصغيرة ، الثواب والعقاب ، الجنة والنار ، الدنيا والآخرة ، البعث والقيامة الى آخر هذه المصطلحات الخاصة العقائدية التي لا يفهمها الا المؤمنون . وبالتالي أصبح تراثنا القديم قادرا على التحاور مع الفلسفة اليونانية خاصة والفلسفات الشرقية القديمة عامة دون أن يجد في ذلك أدنى حرج أو أي نقص في وسيلة التخاطب واساليب الحوار،بل ان الفارابي استطاع في كتاب « الحروف » أن يضع منطقا لنشأة اللغة عندما تتقابل الحضارات ، واضعا بذلك أسس « الانثروبولوجيا اللغوية والحضارية » .

وقد حدثت ظاهرة لغوية فريدة هي ظاهرة « التشكل الكاذب » عندما أسقطت الحضارة الاسلامية الناشئة لغتها العقائدية الخاصة ووضعت محلها لغة العصر ، لغة الحضارات القديمة ، وليست بالضرورة اللغة اليونانية لأنها كانت لغة العصر في ذلك الوقت ، وعبرت عن مضمون الحضارة الاسلامية التي لم تعد اللغة الدينية القديمة قادرة على التعبير عن كل امكانياتها . في مواجهة حضارات مجاورة تنتشر فوقها ، تحتويها وتتمثلها . لم يعد لفظ « الله » يعبر عن مضمونه بل كانت الفاظ

« المحرك الأول » ، « العلة الأولى » ، « الصورة المفارقة » ، « الواحد » ، « العقل والعاقل والمعقول » ، « اللانهائى » الى آخر هذه الألفاظ التى استعملها الفلاسفة قديما وحديثا للدلالة بها على مضمون التنزيه · ومع ذلك ظل المضمون الأول ، وان تم الاستغناء عن الشكل وهو اللفظ · فالمحرك الأول خالق ، مبدع ، يعتنى بالعالم ؛ يعلم ويقدر على كل شيء على عكس مضمون اللفظ عند اليونان الذى يشير الى قدم الحركة والاكتفاء الذاتى دون العناية بالعالم (٨) ·

ولكننا الآن نقف ضد كل من يخرج عن لغة العقائد الخاصة الى اللغة الانسانية العامة · وتكونت لدينا حساسية رافضة للمصطلحات الانسانية الشائعة ، فظلت لغتنا تقليدية منطوية على نفسها ، ترفض الحوار ، وتأبى المشاركة. وبالتالى صعب ايجاد لغة مشتركة للحوار بين الاتجاهات الفكرية داخل ثقافتنا وبين حضارتنا وحضارات الغير ، فضاعت الوحدة الفكرية القائمة على التنوع ، وتحولت الى تيارات متدابرة يعادى بعضها بعضا ؛ على الرغم من قول ابن سينا قديما : « لا مشاحة فى الالفاظ » .

٥ ـ العلم الطبيعى :

بدأ تراثنا الفلسفى كتراث علمى قبل أن يصبح تراثا فلسفيا · فقد اعتنى الأوائل أولا بالعلوم الطبيعية وخصوصا الطب والكيمياء. وقد احتاجت الحضارة الاسلامية القديمة لهذين العلمين نظرا للفتوحات ، الطب لمداواة الجرحى ، والكيمياء لصناعة السلاح (٩) · كان الفلاسفة الأوائل علماء قبل أن يكونوا فلاسفة · كان الكندى عالم كيمياء ، وكان الرازى وابن سينا وابن رشد أطباء · وكان لفظ « الحكماء » يضم الفلاسفة والعلماء والرياضيين والفلكيين والأطباء كما هو واضح من « تاريخ حكماء الاسلام » للبيهقى (٤٧٠ هـ) أو « أخبار الحكماء بأخبار الحكماء » للقفطى (٦٢٤ هـ) أو « عيون الأنباء فى طبقات الأطباء » لابن أبى أصيبعة (٦٦٨ هـ) · الفلسفة تكمل العلم وليست بديلا عنه ، والحكمة طبيعية قبل أن تكون الهية ، ومعرفة البدن سابقة على معرفة الروح · ورسائل الكندى الفلسفية ورسائل الرازى كلها دراسات حول الظواهر الجوية والموضوعات الطبيعية · بل ان الفارابى نفسه فيلسوف الاشراق يتحدث عن « فضيلة العلم والصناعات » · كما ضمت رسائل اخوان الصفا العلوم الرياضية والطبيعية وعلوم الحياة بجوار علوم الحكمة :

أما نحن فقد شطرنا الحكمة شطرين ، فأخرجنا الحكمة الطبيعية وحولناها الى العلم ، وجعلنا الحكمة الالهية وحيدة بمفردها ، وبالتالى انفصل العلم عن الفلسفة ، وانفصلت الفلسفة عن العلم ، وحدث « الفصام النكد » بين كليتى الآداب والعلوم، فى حين أن حضارة الغرب استمرت فى المحافظة على هذه الوحدة التى لا انفصام لها بين علوم الطبيعة والعلوم الانسانية كما يتضح حتى الآن فى « السربون » . أصبحت الفلسفة لدينا طائرة فى الهواء لا ترتكز على شيء ، وتحول العلم الى تجارب وتطبيقات دون نظرة شاملة للكون . ولم تشفع « فلسفة العلوم» فى كليات الآداب فى رتق هذا الفتق ، كما لم تبق كليات العلوم من الفلسفة الا مجرد اسم أو لقب علمى « دكتوراه فى الفلسفة » وتعنى بها دكتوراه فى العلوم .

وعلى هذا النحو تكون الدعوات المعاصرة لانشاء فلسفة علمية لها ما يؤصلها فى تراثنا الفلسفى القديم ، ولا تحتاج الى نقل من التراث الغربى الذى هو ذاته فى هذا الموضوع استمرار لتراثنا القديم (١٠) · وتكون الحاجة الى تأسيس نظرة علمية للكون واقامة مجتمع علمى أو دولة علمية حاجة أصيلة. ولا يعنى ذلك بالضرورة البداية من جديد بالعلم الطبيعى أو بعلمى الطب والكيمياء كما فعل القدماء ، فقد كان العلم الطبيعى بوجه عام وهذان العلمان بوجه خاص يعبران عن حاجة المجتمع الاسلامى فى ذلك العصر · وانما يكون البحث عن تأسيس الفلسفة طبقا لحاجات عصرنا التى قد يكون العلم الطبيعى من بينها وقد يكون غيره · فاذا ما شخص البعض حاجة العصر على أنها ما زالت هى العلم نظرا لما نعيش فيه من خرافات وأساطير كانت الدعوة الى نشأة فلسفة علمية تلبية لحاجة العصر ، ومتسقة مع نشأة الفلسفة عند القدماء · واذا ما شخص البعض الآخر حاجة العصر الأساسية على أنها هى السياسة نظرا لما نعيشه من مواقف مقاومة أو تحرير أو نضال فان الفلسفة بالضرورة تكون فلسفة سياسية أو بمعنى آخر تكون الفلسفة بالضرورة هى أيديولوجية العصر ·

٦ ـ الفكر الموسوعى :

اتسم تراثنا الفلسفى بطابع الفكر الموسوعى الذى يضم كل شيء : منطق أو طبيعيات والهيات على ما هو معروف من قسمة الفلسفة عند ابن سينا · وقد أضاف اليها اخوان الصفا « النفسانيات » · ويضم المنطق الرياضة ، كما

تشمل الطبيعيات النبات والحيوان والجماد ، وتحتوى الالهيات على مباحث النفس ونظريات الاتصال . وقد ضم الفكر الموسوعى كل نظريات العصر ، واحتوى كل ما أنتجته الحضارات القديمة من اكتشافات ، وما قدمته من اختراعات ونتاج فكرى عام . وهذا هو ما سماه الفارابى « احصاء العلوم » وما سماه ابن سينا « فى أقسام العلوم العقلية » . فقد قسم الفارابى العلوم القديمة الى خمس مجموعات : علم اللسان ، وعلم المنطق ، وعلم التعاليم (الرياضة) ، والعلم الطبيعى والالهى ، والعلم المدنى ، وعلم الفقه وعلم الكلام . فالطبيعيات والالهيات تدخل فى مجموعة واحدة ، ودراسة الطبيعة والله تتم فى نفس العلم . كما أن العلم المدنى وعلم الفقه وعلم الكلام تدخل فى علم واحد وهى علوم السياسة والاقتصاد ، فهى نفسها علم الفقه،اى علوم الممارسة والعمل وعلم الكلام أى علم العقيدة والنظر . أما ابن سينا فانه قسم الحكمة قسمين : نظرية وعملية . تشمل النظرية العلم الالهى والعلم الرياضى والعلم الطبيعى . وتشمل العملية الأخلاق والسياسة وتدبير المنزل (١١) .

ولم يمنع ذلك القدماء من التخصص الدقيق، فقد كان الكندى ، كما قلنا ، عالم كيمياء وطبيعة وخبيرا فى عمل الساعات ، وعالم موسيقى كما كان الفارابى عالم منطق ولغة وعالم موسيقى . وكان ابن سينا عالم طب وصيدلة وواضع علم الفراسة وعالم نفس ،وكان ابن رشد عالم طب وفقيها ومتكلما ، وكان الفكر الموسوعى الشامل لم يمنع صاحبه من ان يكون له باعه فى تخصص دقيق يبدع فيه .

وقد امتدت هذه الروح الى الغرب فى العصر الوسيط ، فتمكن أنصار الفلسفة الاسلامية من الابداع أيضا فى التخصص الدقيق . فوضع ريمون الليى « المنطق الجديد » ، وكان موسى ابن ميمون طبيبا وفقيها حتى تحول التخصص الدقيق الى علوم مضبوطة ، وبدأ الغرب التخلى عن النظرة الموسوعية التى كانت سائدة حتى هيجل وقسمته الفلسفة الى منطق وطبيعيات والهيات ، ظلت فى المذاهب الفلسفية الشامخة، وريثة العصر الوسيط ، ابتداء من الانسان كمحور للكون (١٣) .

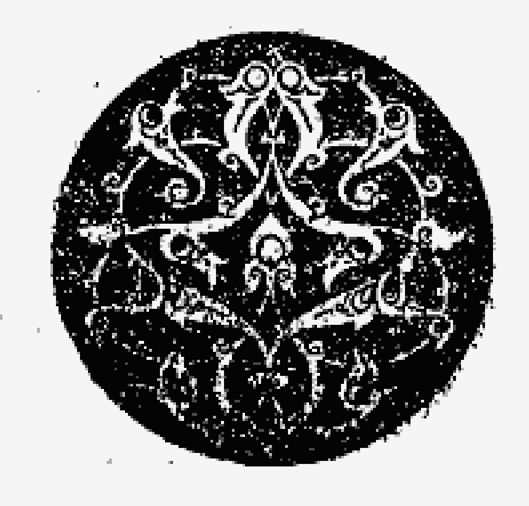
أما نحن فقد آثرنا الابقاء على المعارف العامة دون التخصص الدقيق . وأصبح الفيلسوف لدينا المثقف الذى لديه معلومات عامة عن عديد من الأشياء دون تناسق ودون أن تساعده على الحصول على تصور عام شامل للكون . بل ان

هذه المعارف العامة كثيرا ما تكون عقائد وأحكاما مسبقة وتقاليد موروثة ومسلمات مقبولة ينقصها البرهان ، ويعوزها الدليل ، ولا تستقيم على منطق ، تمنعه من الدهشة والتساؤل ، وتعطيه نوعا من الاطمئنان والأمان . ولكنه فقد التخصص الدقيق ، ولم يعد عالم طب أو كيمياء أو موسيقى أو منطق له اكتشافاته واسهاماته فى تقدم العلم . فاذا ما تخصص علماؤنا فانهم يقصرون همهم على التخصص الدقيق دون أية معارف شاملة للكون، فهم علماء وليسوا فلاسفة ، اقتصروا على جانب واحد من النشاط الانسانى ، وأوقفوا باقى النشاطات الأخرى .

٧ ـ التصور الشامل :

وقد قام هذا الفكر الموسوعى فى تراثنا الفلسفى القديم على تصور شامل للحياة وللكون لايرفض جانبا دون جانب ، ولا يؤثر جزءا على جزء بل يضمها جميعا فى تصور متكامل للحياة . وهو الذى سمى خطأ بالتوفيق أو سخرية بالتلفيق ، فمحاولة الفارابى الرائدة « فى الجمع بين رأيى الحكيمين أفلاطون الالهى وأرسطاطاليس الحكيم » تدل فى واقع الأمر على الرغبة فى ايجاد تصور شامل متكامل متوازن للكون يجمع بين الفكر والواقع ، بين الصورة والمادة ، بين المجرد والعيانى ، بين العقلى والحسى ، هذا التصور الفلسفى المتكامل هو التعبير النظرى عن الرؤية الدينية للعالم التى تجمع بين النفس والبدن ، بين الدنيا والآخرة ، بين الفرد والمجتمع ، بين الحرية والضرورة الى آخر هذه الثنائيات المعروفة والمشهورة فى كل دين . لذلك لم يرفض تراثنا الفلسفى القديم أية نظرية بل احتواها جميعا وضمها اليه ووضعها فى مكانها الصحيح ثم أكمل عليها ، وعبر من خلالها عن التصور الاسلامى الشامل المتكامل للحياة والكون .

وقد بلغ من ولع الفلاسفة بالتصورات الشاملة أن جعلوا علم الله بالكليات كما جعلوا علمه



بالجزئيات يستنبط من علمه بالكليات، ولا يستقرأ من الجزئيات ٠ فعلم الله سابق على الجزئيات والا كان عليه متغيرا حادثا ٠ ومن هنا أتى – ولعهم أيضا بالمنطق الذى هو علم الشامل ، وبالميتافيزيقا التى تتناول الأمور الكلية ، وبالفلسفة والحكمة بوجه عام ٠ وقد بلغ بهم الولع بالتصورات الى حد أنهم تصوروها فى الخارج موجودة بالفعل ، وليست مجرد مقولات فى الذهن أو مثل فى العقل مما دعا الفقهاء الى اتهام الفلاسفة بالتعدد والشرك ٠

واحيانا يظهر هذا التصور الشامل فى ادراك الفلاسفة لحركة التاريخ وتطور المذاهب الفلسفية فى الحضارة اليونانية ٠ فسقراط ركز على الانسان والفضائل الانسانية ، وافلاطون اهتم بعالم المثل والالهيات ، وأرسطو عكف على عالم الواقع والطبيعيات ٠ فكل فيلسوف يكمل ماتركه الآخر ناقصا ، ويذكره بما نسيه حتى تكتمل الصورة الكلية للحكمة ٠ فلا فرق اذن بين سقراط وافلاطون وارسطو ٠ فالثلاثة الكبار يحكمهم جدل التاريخ وذلك راجع الى أن التصور الشامل للكون والحياة ، وهو وضع الانسان بين عالمين ، هو الذى جعل العقل الاسلامى قادرا على ادراك الفروق بين المذاهب ثم الجمع بينها فى وحدة واحدة (٤) ٠ وقد بلغ حد الرغبة فى رسم هذا التصور الشامل الى أخذ الأقوال دون ما مراعاة لنسبتها الى قائليها أو نسبتها الى غير أصحابها أو معرفة صحتها من انتحالها من أجل وضع التصور الشامل للكون ، كما هو واضح فى « أوثولوجيا أرسطاطاليس » ونسبة تاسوعات افلوطين لأرسطو ٠ فأرسطو ذلك الحكيم لا يمكن ان ينسى الالهيات الاشراقية والتامل الاخروى ، وكما هو واضح أيضا فى استعمال كثير من المنحول ٠ فأرسطو ذلك الحكيم لا يمكن الا أن يكتب وصية الى الاسكندر ، ولا يمكن الا ان يترك وصية فلسفية فى كتاب « التفاحة » (١٥) ٠

٨ – العقل والايمان :

وحد تراثنا الفلسفى بين العقل والايمان أو بين الفلسفة والدين أو بين الحكمة والشريعة ٠ لم يكن الهدف من ذلك تحقيق مطلب خارجى ، وهو التوفيق بينهما من أجل بيان اتفاق الدين الاسلامى مع الفلسفة اليونانية ، هدف اخوان الصفا ، بل كان الهدف تحقيق مطلب داخلى ، وهو تأسيس الايمان على العقل ، واقامة الدين على الفلسفة ، وارتكاز الشريعة على الحكمة ٠ أعطى تراثنا الفلسفى نموذجا للعلاقة بينهما ، وهو نموذج التوحيد التام ٠ فلا شىء فى الايمان لا يقوم على العقل ، ولا شىء فى العقل يناقض الايمان ٠ فاذا ما حدث تناقض بينهما فى ذهن الفيلسوف فانه يكون تناقضا ظاهريا محضا يسهل الخلاص منه بتأويل الايمان حتى يتفق مع العقل ٠ فالعقل أساس الايمان ، والفلسفة مقياس الدين ، والحكمة معيار الشريعة ٠ ليس الاتفاق فى الغاية فقط وهى الحقيقة بل فى الوسيلة أيضا وهى العقل لأن الحق لا يضاد الحق بل يوافقه ويشهد له على ما يقول ابن رشد ، وان الفلسفة هى الأخت الرضيعة للشريعة ، فهما متحابتان بالطبع ، متفقتان بالجوهر والغريزة على ما يقول ابن سينا ٠

ان الفرق الوحيد بين النبى والفيلسوف مثلا عند ابن سينا هو أن النبى يتخيل الحقائق فى حين أن الفيلسوف يتصورها ، تعتمد المخيلة على الصور المتوسطة للايحاء والتأثير على النفوس فى حين يدرك العقل الحقائق مباشرة مجردة عن أية غاية نفعية ٠ واذا كان النبى يأمر الناس بالشرائع فان الفيلسوف يدرك الخير بطبيعته ويفعله من تلقاء نفسه دون ما حاجة الى شرائع تكون واسطة له ٠ واذا كان النبى يخاطب العامة فان الفيلسوف يخاطب الخاصة (١٧) ٠ وقد أوحى ذلك الى البعض بان تراثنا الفلسفى قد وضع الفيلسوف فى مرتبة أعلى من مرتبة النبى ٠ والحقيقة ان العلاقة بينهما ليست علاقة أدنى بأعلى بل هى علاقة خلف بامام ٠ اذ أن تقدم المجتمعات البشرية مرهون بتطاورها من الدين الى الفلسفة وبتحويل الايمان الى عقل حتى تصل الانسانية الى طور الكمال ، وينشأ المجتمع العقلانى المستنير (١٨) ٠

والغريب أن هذا الموقف الذى أخذه تراثنا الفلسفى هو الذى نقل الى الغرب فنشأ أنصار الفلسفة الاسلامية فى الفكر المسيحى ، ونشأ التيار العقلى فيه داعيا الى التوحيد بين العقل والايمان كما فعل المسلمون ٠ وانتهى الأمر بالمفكرين المسيحيين أنصار ابن رشد اللاتين بعد اكتشاف التناقض الجوهرى بين العقل والايمان فى المسيحية الى ايثار العقل على الايمان فنشأ ما يسمى بالتيارات الالحادية ، وهى فى حقيقة الأمر الاتجاهات العقلية ، امتدادا للفلسفة الاسلامية التى تؤثر التوحيد على التثليث ، وتفضل التنزيه على التشبيه ٠ خرج الرشديون اللاتين يساهمون فى وضع تراث عقلانى علمى جديد ، ويبدأون عصرا جديدا هو عصر النهضة الأوربى طبقا للدرس الذى استفادوه من « حى بن يقظان » لابن سينا وابن طفيل عندما أعلنا بداية الدين

الطبيعى ، دين ابراهيم ، الذى أصبح الركيزة الأساسية فى فلسفة التنوير .

ولكننا للأسف لم نستمر فى هذا الموقف الذى بدأناه منذ هجوم الغزالى على العلوم العقلية فى القرن الخامس الهجرى وآثرنا « تهافت الفلاسفة » له على « تهافت التهافت » لابن رشد، على عكس ما فعل أنصار الفلسفة الاسلامية فى الغرب بايثارهم ابن رشد على الغزالى . ثم ارتبط التصوف بالأشعرية فى العصور المتأخرة ، عصور المماليك والأتراك ، ابان الدولة العثمانية حتى حركات الاصلاح الدينى الأخيرة التى لم تستطع أن تعيد التوازن الى الكفتين أو أن تعيد الاختيار الا فى العدل دون التوحيد كما هو حاصل فى « رسالة التوحيد » لمحمد عبده . ثم ضاعت هذه المحاولة عندما تحول الاصلاح الدينى الى حركة سلفية على يد رشيد رضا بالرغم مما لحق بها من نشاط سياسى . وأصبحنا الآن ندمر العقل ، ونجعل الايمان يتجاوز حطامه ، وروجنا فى حياتنا كل مظاهر اللاعقلانية .

٩ ـ الله كمبدأ :

كان من نتائج أعمال العقل تصور الله فى تراثنا الفلسفى على أنه مبدأ عقلى عام شامل ، وليس الها مشخصا ذا جسم ، متحدا بالمادة أو حالا فيها ، يرى ويلمس ، ولد وعاش ومات ، بل هو عقل وعاقل ومعقول ، موجود أول ، صورة محضة ، علة أولى ، محرك أول ، واحد ، لانهائى ... الخ . وقد بلغ التنزيه حدا أنه أصبح أقرب الى التحديد السلبى منه الى التحديد الايجابى . فخشية من أن تكون صفات السمع والبصر والكلام والارادة صفات تشبيه على ما هو الحال عند الأشاعرة أصبحت صفاته سلبية خالصة « لا عنصر ، ولا جنس ، ولا شخص ، ولا فصل ، ولا خاصة ، ولا عرض عام ، ولا حركة، ولا نفس ، ولا عقل ، ولا كل ، ولا جزء ، ولا جميع ، ولا بعض ، ولا واحد بالاضافة الى غيره مثل واحد مرسل ، ولا يقبل التكثير ولا المركب » (١٩) . لذلك اقترب التوحيد عند الفلاسفة من التنزيه عند المعتزلة ، تجاوزا لكل صنوف التشبيه ، وذهابا دائما الى ما هو أبعد عن التصور الذهنى « كل ما خطر ببالك فالله خلاف ذلك » . وهو التصور الذى امتد الى العصر الوسيط المتأخر فخرج الاتجاه الفلسفى الذى يتصور الله على أنه مبدأ عاقل حتى اكتمل فى فلسفات القرن السابع عشر عند ديكارت وسبينوزا وليبنتز والذى وصفه بسكال بانه « اله الفلاسفة » المغاير لاله الايمان الحى المشخص الذى يصلى له الناس . وهو التصور الذى طبع الذهن بطابع التوحيد كمبدأ معرفى ، وكمبدأ أنطولوجى ، وكمبدأ سيكولوجى ، عقل واحد ، وعالم واحد ، وانسانية واحدة .

أما نحن وبعد ألف عام من الأشعرية والتصوف فقد آثرنا الاله المشخص وصفاته السبع عند أهل السنة ، العلم ، والقدرة ، والحياة ، والسمع، والبصر ، والكلام ، والارادة ، كما آثرنا حلوله واتحاده عند الصوفية . تصورناه ارادة تحدد مصائر الناس ، تنصر المظلوم وتنتقم من الظالم ، وتعين المحتاج ، وتطعم الجائع ، وتكسو العارى ، وتحرر المقهور . تمثله الحاكم ، وتوحد به ، وأصبح من الصعب فى وجداننا القومى التمييز بين ما لله وما للحاكم .

١٠ ـ فعل الخير :

ويظهر الله كمبدأ فى فعل الخير . فالتوحيد ليس تصورا عقليا للكون فحسب بل سلوك أخلاقى للفرد . ويتمثل فعل الخير فى ادراك معنى الفضيلة لذاتها وممارستها عمليا بتقوى باطنية وعن اقتناع داخلى ، دون ما حاجة الى شعائر أو طقوس أو مظاهر خارجية . الخير حسن فى ذاته . والشر قبيح فى ذاته ، دون ما حاجة الى ثواب أو عقاب أو ترغيب أو ترهيب . لذلك انضم تراثنا الفلسفى الى تراثنا الكلامى عند المعتزلة لتأكيد هذا التصور المثالى للأخلاق ، الذى عبر عنه ابن مسكويه فى « تهذيب الأخلاق » أصدق تعبير .

وقد امتد هذا التصور فى الغرب ، وأصبح من أكبر مكاسب العصور الحديثة ، وارتبط بالمثالية الغربية خاصة عند ديكارت وكانط ، وأصبح فيما بعد مذهبا أخلاقيا مستقلا هو مذهب التقوى أو القنوط Pietism وكانت البروتستانتية أحد مصادره عندما غلبت أعمال القلب على أعمال الجوارح . وللبروتستانتية ذاتها احد مظاهر امتداد التصور الاسلامى . وهو التصور الذى ظلت الحضارة الغربية تتشدق به ، وتعتبر نفسها لأجله ممثلة للانسانية جمعاء .

ولكننا فقدنا هذه الميزة ، وتحول الدين لدينا الى طقوس وشعائر ، كما تحول الايمان الى مظاهر خارجية دون تقوى باطنية ودون افعال الخير . لم يعد الخير والشر فى وجداننا فى ذاتهما بل ارتبطا بشيء آخر ، الارادة الالهية أو ارادة الحاكم أو تقاليد المجتمع أو سلطة العرف لجلب منفعة أو درء مضرة عاجلة للفرد ، وبالتالى نؤمن

بالله الحى الذى لا يموت ، وهو المطلق فى الاخلاق، ويتغير سلوكنا طبقا للظروف ، وهو النسبى فى السلوك والممارسة • فانقسمت شخصيتنا الى قسمين : ايمان عاجز ، وسلوك تعايشى •

١١ ـ خلود النفس الكلية :

بالرغم من سيادة النظرة الثنائية للعالم سواء فى العلاقة بين النفس والبدن أو فى الطبيعة فى العلاقة بين الله والعالم فان ابن رشد وحده هو الذى استطاع ان يلم الشمل وأن يرتق الفتق ، وان يتصور النفس والبدن جوهرا واحدا باقيا • بقاؤه من خلال المادة عندما يتحلل الجسد ، ويتحول الى تراب ، ثم تخصب الأرض وتخضر ، ويهيج الزرع ، وتنضج الثمار ، فيأكلها انسان آخر يحيا ويشب ثم يموت ، ويتحلل جسده الى تراب ، ثم تخضر الأرض مرة ثانية بفعل الخصب والنماء والسماد الحيوانى ، وهكذا الى ما لا نهاية. فجسد الانسان باق من خلال الطبيعة بفعل دورات المادة وتعاقب صورها ، لأن المادة علـى ما يقول المحدثون لا تفنى ولا تتبدد (٢٠) •

والانسـان أيضـا خالد بعقله اى بأفكاره وتصوراته بعدما تتحـول الى نتاج فكرى ينتشر فى عقول أخرى فيتحول الى حضارة فى صـورة عقل كلى شامل ، عقل الانسـانية جمعاء • كل مفكر اذن خالد بانتـاجه الفكرى وبعمله العقل بخلوده فى الحضارة الانسانية ؛ وكلاهما خلود الجسد من خلال بقاء المادة ، وخلود الروح من خلال اعمالها فى الحضارة الانسانية ، خلود دنيوى أرضى فى هذا العالم • الاستمرار فى هذا العالم، وعدم الانقطاع فى هذه الدنيا • ولا مكان فيهـا للبلهاء الصم ، الحيوانات العجماء •

وقد انتشر هذا التصور فى الفكر المسيحى فى العصر الوسيط المتـأخر ، وتبناه انصـار ابن رشد اللاتين حتى عصر النهضة وقرن آخـر بعـده ، فنشأت علوم الحيـاة ، البيولوجيا والفزيولوجيا ، وتـم اكتشـاف الدورة الدموية نظرا لاهتمام العلمـاء والمفكرين بالبـدن ، ورد الاعتبـار اليه ، واثبات بقائه ، ونفى فنائه ، ردا على القسمة الدينية الأفلاطونية القديمة •

اما نحن فقد آثرنا التصور الأفلاطونى المانوى، ثنائية النفس والبـدن ، والبسناه للدين • يفنى البدن ويتحلل ثم يبعث من جديد يوم القيامة فى مكان آخر وزمان آخر • تنفصل الروح المتميزة عن البدن ، وتبقى منتظرة الحساب ، الثواب أو العقاب ، ونتيجة لذلك ، وانتظارا لهذا النعيم زكينا النفس عزاء لها أو تعويضا عن مآسيها فى الدنيـا ، وأهملنـا البدن الذى سيفنى ويتحلل الى غير رجعة انتظارا للأبدان التى لا تتحلل فى الجنة والتى لا يشوبها جوع أو عرى أو مرض او هزال • فنشأت لدينا مشاكل البـدن من فقر وجوع ومرض وعرى وعراء ، وحشرت الأجساد بلحوم بشرية فى المركبات والمدرجات ، فضـاق بنا المكان من زحمـة الأجساد وحشرها انتظارا لنهاية الزمان •

١٢ ـ قدم العالم :

وكما استطاع ابن رشد القضـاء على ثنائية النفس والبدن فى الانسان استطاع أيضا أن يقضى على ثنائية الله والعالم فى الطبيعة ، فقد كان الله عند الكندى والفارابى وابن سينا فى مرتبة النفس ، شرفا ، وصورة ، وكمالا ، ووحدانية وبقاء • وكان العالم فى مرتبة البدن ، خسة ، ومادة ، ونقصا ، وكثرة ، وفناء • وكمـا أعاد ابن رشد للانسان وحدته وجوهره اعاد للعالم وحدته ، ورد الى الكون اعتباره ، فأصبح العالم موجـودا باقيا ، يعيش الانسـان فيه ، تحكمه قوانين العلية والصيرورة • أصبح لله فاعليته فى العالم ، وتحول العالم الى كيان دال • ولا حرج فى تأويل نصوص القرآن ذاته بما يتحقق وقدم العالم • فالقول بقدم العالم ليس كفرا أو انكارا لله أو شركا بل هو رد الاعتبار للعالم ، واثبـات الفاعلية لله من أجل ان يتحكم الانسان فى الكون والسيطرة على قوانينه •

وقد امتد هـذا التصـور فى الغـرب فخرج سبينوزا فى القرن السابع عشر يرفض أيضـا الثنائية القديمة بين الله والعالم ، ويوحـد بين صفات الله وقوانين الطبيعة ، ويجعل الانسان فى عالم واحـد ، طبيعة طابعة وطبيعة مطبـوعة ، وكلاهما عالم الطبيعة ، عالم واحد • وسار على أثره هيجل يوحد بين المثال والواقع ، بين المجرد والعيانى حتى يتفجر الصراع فى الكون لصالح الانسان ولاقامة الدولة •

ولكننـا للأسف آثرنا التصـور الأفلاطونى الذى يوافق هوى التطهر وانفعالات الخوف والذى يقوم بوظيفـة العزاء أو التعويض ، السكينة أو الأمل • فقسمنا العـالم الى قسمين ، عالم فان وآخـر باق • فأثبتنا الله فارغا بلا مضمـون ، وحولنا العالم الى ذرات فى مهب الريح • فلا نحن أعطينا الله حقه كجوهر ، ولا نحن أعطينا العالم حقه كوجود • فعشنا فى هذه الدنيا مقلوبين ، نسير على السماء ، موطن الثبات والخلود ، والأرض

من تحتنا ، ورؤوسنا عليها ، يسير عليها الآخرون حتى ضاعت الأرض .

ثانيا ــ السلبيات التي استمرت :

وبالاضافة الى الايجابيات التي توقفت في تراثنا الفلسفي هناك سلبيات أخرى فيه استمرت ، وذاعت وانتشرت ، وأصبحت هي التي تحدد تصورنا للعالم ، وتعطينا موجهات للسلوك وربما كانت هذه السلبيات ايجابيات بالنسبة الى القدماء لأنها أدت دورها في المحافظة على مضمون الحضارة ــ ولكن بالنسبة لنا بعد أن حققت اهدافها اصبحت بغير مضمون بعد أن تمت هزيمة الاعداء القدماء ، وظهور أعداء جدد مما يقتضي اعادة ترتيب الصفوف . وأهم هذه السلبيات هي :

١ ــ المنطق الصوري :

كان من الطبيعي بعد ترجمة أرسطو ، واكتشاف رائعته الأولى « المنطق » أن اتجه تراثنا الفلسفي نحو الصوري الخالص حتى يمكن احتواء منطق أرسطو وتمثله ووضعه في اطار العقل الخالص . وقد ساعد على ذلك أيضا التوحيد الذي يدفع الذهن نحو المجرد ، ويوجهه نحو التعالي المستمر . وقد دفعت مخاطر التجسيم والتشبيه في الديانات القديمة العقل الاسلامي نحو الصوري أكثر فأكثر حماية له ، وتثبيتا للتوحيد الناشيء في قلوب المسلمين . خرج المنطق الصوري لدى الشراح المسلمين مركزا على القياس وأشكاله بالرغم من اعادة بنائه طبقا للمنطق الاسلامي : منطق اليقين (المقولات ، والعبارة ، والقياس ، والبرهان) ومنطق الظن (الجدل ، والسفسطة ، والخطابة ، والشعر) « وان الظن لا يغني من الحق شيئا » (٥٣ : ٢٨) . وبالرغم من استعارة مادته اللغوية من اللغة العربية في مبحث الألفاظ ، واسقاط اللغة والأمثلة اليونانية ، وبالرغم من زيادة المجربات في مادة البرهان ، وبالرغم من الأمثلة المستقاة من الأدب العربي في منطق الظن خاصة في الخطابة والشعر فقد ، ظل المنطق بين أيدي الشراح المسلمين صوريا خالصا يعتني بشكل الفكر ، وبصيغ العبارات ، ويهتم بالاتساق الداخلي بين المقدمات والنتائج ، بصرف النظر عن واقع المسلمين الذي تناوله الفقهاء وحدهم .

واذا كان الغرب قد تعلم المنطق على أيدي المسلمين فان فلاسفته استطاعوا في العصور الحديثة نقد المنطق القديم واقامة منطق جديد يقوم على الاستقراء والبحث عن العلل كما فعل علماء أصول الفقه في تراثنا القديم (٢١) . أما لدينا فقد استمر المنطق الشكلي في صورة أشكال الفكر دون مضمونه ودون مميزاته وهو الاتساق بين المقدمات والنتائج . فساد فكرنا القومي منطق الألفاظ والتلاعب بالعبارات ، فغلب منطق الظن على منطق اليقين ، وسادت مناهج الجدل والسفسطة على مناهج القياس والبرهان، وأصبحنا خطباء وشعراء ونحن نظن أننا مفكرون وفلاسفة .

وقد تجددت الحياة عندنا ، وحدثت لنا مآسي العصر من تخلف واستعمار وتسلط . وبالتالي فان المنطق الصوري وأشكال القياس لم يعد يفي بحاجة عصرنا . ونحن في حاجة أكثر الى منطق الواقع ، ومنطق التجربة ، والمنطق الاجتماعي ، ومنطق التاريخ . ان واقعنا في حاجة الى « منطق مادي » من أجل فهم حياتنا المعاصرة وحل مشاكلنا . نحن في حاجة الى منطق للعلوم الانسانية أكثر من حاجتنا الى منطق للفكر الخالص بالرغم من اتجاه الغرب الآن الى الصورية من جديد سواء في المنطق الرمزي أو في منطق العلوم الانسانية ، ربما كنا أحوج الى المنطق الاستقرائي الكمي الذي وضعه الأصوليون القدماء ، الذي يعتمد على مناهج الاحصاء (السبرو التقسيم) لمعرفة العلل المؤثرة في حياتنا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية . ربما كنا أحوج الى منطق للشعور لتحليل وجداننا القومي الفردي والاجتماعي لمعرفة مكونات عصرنا وتجاربه الرئيسية ولادراك « روح العصر » حتى يمكن تمثلها ، والتغلب على معوقات التقدم . ولكننا حتما في حاجة الى تجاوز منطق الألفاظ ، ومنطق أشكال القياس ، ومنطق الجدل والسفسطة ومنطق الخطابة والشعر ، ونحن نعاني من الفكر اللفظي الذي تغلب عليه العبارات الانشائية ، ونحن نعاني من الجدل والسفسطة فيما بيننا حتى ضاعت الأرض من تحت أرجلنا ، ونهبت الثروات من بين أيدينا ، ونحن في خضم معارك اللسان ، ونحن نعاني من منطق المزمار والربابة التي ما قتلت ذبابة (٢٢) .

٢ ــ العقل التبريري :

لما كانت وظيفة العقل الأساسية هي الاحتواء والضم والتمثل ، وعدم رفض أي شيء ، وقبول كل شيء ثم وضعه في مكانه الصحيح في اطار التصور الشامل للكون غلبت على العقل وظيفة التبرير بدعوى التعقيل والتنظير . فكل شيء معقول ، وكل معقول له برهان يقيني . سقراط

على حق ، وأفلاطون وأرسطو كلاهما على حق ، والحق لا يضاد الحق بل يكمله ويتكامل معه . أصبحت وظيفة العقل ضم الأشياء بعضها الى بعض ، وايجاد نسقها الداخلى . فالعقل قادر على اثبات حدوث العالم وقدمه ، وقادر على اثبات فناء النفس وخلودها ، وقادر على اثبات صحة جميع العقائد والديانات أو كذبها . وقد قام بعض الفلاسفة بالفعل بمثل هذه التمرينات ابرازا للمهارة أو ميلا نحو الأهواء .

لذلك غابت وظيفة النقد . فلم يكن عقل الفلاسفة عقلا نقديا بل قبلوا وصنفوا ما وصل اليهم . أكملوا الناقص ، ولم ينقلوا المنقول . ولم تعش الكتب النقدية الفلسفية القليلة التى خرجت عن الطوق ، وفلتت من الحصار مثل كتاب « نقد النبوات » للرازى والآخر بنفس العنوان لابن الراوندى الذى لقب باسم «الملحد»! كما غابت وظيفة الهدم . فلم يهدم العقل شيئا من الصروح الفلسفية القديمة بل أحكم تشييدها، وقوى دعائمها ، وتركها أكثر استقرارا واستمرارا فى التاريخ كذلك غابت وظيفة الرفض والعصيان والتمرد أو على الأقل لم تصل الينا .

كل ذلك طبع عقلية أجيالنا بعقلية القبول والتبرير ، وغياب حركات النقد والهدم والرفض نبرر ما هو موجود ، ونجد البراهين على صحة المذاهب المتعارضة ، وأصبح العقل فى خدمة كل شىء سوى العقل نفسه .

لذلك أعطينا الفرصة بأيدينا للغرب فى الاعتزاز بعقليته الناقدة ، وبتأسيسه لعلوم النقد ، نقد الواقع ، ونقد المعرفة ، ونقد السلطة، ونقد الكنيسة ، ونقد الكتب المقدسة ، ونقد العقل ذاته بل ونقد النقد (٢٣) . فى حين أن النقد كان وليد تراكم تاريخى من علماء المسلمين وخصوصا من علماء الحديث فى وضعهم قواعد لنقد الرواية ، ومن الفقهاء فى نقدهم للفكر والمجتمع .

٣ ـ المعرفة الاشراقية :

بالرغم من البحث عن الصورى ، واعمال العقل فى صياغة أشكال القياس فان العقل عندما يخرج عن المنطق الى تطبيقاته فى الطبيعة والميتافيزيقا يصبح عقلا اشراقيا ، وتتحول الفلسفة بفضله الى فلسفة اشراقية ، ويصبح الفارابى ، المعلم الثانى ، وابن سينا واضع بناء الفلسفة الاسلامية مؤسسى الفلسفةالاشراقية حتى أصبح من الصعب من هذه الناحية الفصل بين الفلسفة والتصوف أو بين الجزء الأخير من « الاشارات والتنبيهات » لابن سينا و « الرسالة » لعبد الكريم القشيرى أو « احياء علوم الدين » للغزالى أو « قوت القلوب » لأبى طالب المكى (٢٤) فالعقل فى تراثنا الفلسفى كان قائما على الاشراق . وبالرغم من تأليه العقل ، ووصف الله بأنه عقل وعاقل ومعقول ، ونظرية العقول العشرة ، والعقل الفعال ، ونظرية الاتصال عندما يتصل العقل الانسانى بالعقل الفعال ، العقل العاشر ، مدبر فلك الأرض فيأخذ منهالصور التى تنتقش على العقل الهيولانىفيصبح عقلا مستفادا ، ويتحول من عقل بالقوة أو عقل بالملكة الى عقل بالفعل . كل هذه العقول فى حقيقة الأمر تحصل على معارفها من مصدر ربانى ، يأتى اليها من خارج الأرض ، من العقل الفعال، وليس من الحس أو المشاهدة أو التجربة . وقد أودع الله فى هذا العقل الفعال كل العلوم والمعارف ، منه يستقى الأنبياء نبواتهم ، والفلاسفة رؤاهم ، والصوفية الهاماتهم ، وفيه سطر الوحى ، وهو الذى سماه المتكلمون اللوح المحفوظ .

وقد استمر الحال على هذا النحو حتى الآن . فآمنا بالمعرفة اللدنية ، وتصورنا مصادر المعرفة خارج الحس والعقل فى القلب والالهام وعين البصيرة والنور الذى يقذفه الله تعالى فى القلب بلا تعمد أو تكلف . واسقطنا الجانب المنطقى العقلانى ، ولم نبق الا على الجانب الاشراقى بعد أن قواه فى نفوسنا التصوف والأشعرية .

٤ ـ نظرية الفيض :

بعد أن سادت الفلسفة الاشراقية فى تراثنا الفلسفى فى نظرية المعرفة سادته أيضا فى نظرية الوجود وفى تصور العلاقة بين الله والعالم فأصبح الله هو الواحد الذى تصدر عنه سائر الموجودات ، وهو العقل الأول الذى تفيض عنه سائر العقول العشرة . فالعلاقة بين الله والعالم ليست علاقة انفصال بل اتصال ، وتمثل اختلافا فى الدرجة وليس اختلافا فى النوع . كلما صعدنا الى أعلى وصلنا الى أسمى مراتب الشرف والكمال ، وكلما نزلنا الى أسفل وصلنا الى أقل درجات الشرف والكمال . وفى القمة الكون الواحد أى الكمال المطلق ، وفى أسفل الكون الكثير أى النقص المطلق . وتتفاوت هذه الدرجات فى المعرفة وفى الوجود وفى القيمة . أصبح الطريق أمام الانسان مفتوحا الى أعلى اذا شاء صعد أو الى أسفل اذا شاء هبط . أصبح الأمام هو الأعلى والخلف هو الأسفل ، وأصبح

التقدم أو التخلف مرهونا بالصعود أو الهبوط حركة الانسان بين السماء والأرض وليست فى التاريخ والزمان بين الشعوب ، وبالتالى ضاعت فرصة تأسيس التاريخ الانسانى ، ولم يتبق لدينا الا الطريق الصوفى ، سلما نصعد عليه أو نهبط منه كما نشاء · وأصبحت علاقتنا بالسماء والأرض أكثر من علاقتنا بالتاريخ مع أن مآسينا فى التخلف ، وأملنا فى التقدم ·

مازالت نظرية الفيض حتى الآن تفعل فينا ، حاضرة فى نفوسنا ، توجه حياتنا العامة · اذا دعونا رفعنا أيدينا الى السماء ، واذا احتجنا لقضاء مصلحة ذهبنا الى المدير أو الرئيس ، واذا لحتقرنا نظرنا الى أسفل ، واذا ترفعنا نظرنا الى أعلى ، واذا سببنا اتهمنا من نسب بالخسة والدونية والحقارة والنقص ، واذا أثنينا دعونا له بالرفعة · ننافس الأعلى منا ونريد باللحاق به ، وتكبت الأدنى منا ونمنعه من الرقى · حياتنا درجات ، ورقينا علاوات ، ونمضى فى تفسير آيات مثل «ورفعنا بعضكم فوق بعض درجات»(٦ : ١٦٥) نتصور الناس مقامات ، والسماء طبقات ، والأرض طبقات ، والجنة درجات ، ولا نتصور المجتمع طبقات بل نرفض التحليل الطبقى لمجتمعاتنا ، وبالتالى أعطينا الغرب نقطة علينا وهو أنه استطاع بحضارته أن يقدم للعالم مفهوم المساواة وأقام لذلك ثوراته ، وعلى رأسها الثورة الفرنسية والثورة الاشتراكية ·

٥ ــ الطبيعيات الالهية :

وبالرغم من ظهور الطبيعيات قبل الالهيات فى ترتيب أقسام الحكمة فى تراثنا الفلسفى (منطق ، طبيعيات ، الهيات) الا أنها طبيعيات الهية أو بالأحرى مقدمات طبيعية للالهيات أو بتعبير معاصر الهيات مقلوبة فى الطبيعة · فقد تمت صياغة الطبيعيات على نحو عقلى خالص دون اى أساس تجريبى · لم تكن الغاية تأسيس علم الطبيعة بل وصف الطبيعة وترتيب مظاهرها بحيث تفسح المجال فيما بعد لاقامة الالهيات · فالطبيعة لابد وأن تكون مفتوحة الى أعلى ، رافعة ذراعيها الى السماء ، تنادى على الخالق ، وتسبح بمجده ، بحيث يتحقق قول الشاعر المشهور :

وفى كل شىء له آية   تدل على انه الواحد

وكما انتهت نظرية الفيض الى القول بمراتب العقول والموجودات انتهت أيضا فى الطبيعيات الى القول بمراتب الموجودات الطبيعية · اذا ما رتبناها من أعلى الى أسفل يكون لدينا النفس ثم البدن ثم الحيوان ثم النبات ثم الجماد (عالم العناصر الأربعة) ثم المعادن وما يكمن فى باطن الأرض · والنفس ذاتها مرتبة الى قوى بين الأعلى والأدنى : النفس العاقلة ثم النفس الحيوانية ثم النفس النباتية · وكل نفس تتفاوت فى قواها · ففى النفس العاقلة يكون العقل بالفعل أفضل من العقل بالقوة · وفى النفس الحيوانية تكون قوى الحس أعلى رتبة من قوى الحركة · وفى الحس تكون الحواس الخمس الباطنية مثل التوهم والمخيلة والحافظة أكثر اتصالا بالمعارف من الحواس الخمس الظاهرية · وفى الحركة تكون الحركة الارادية أكثر عقلانية من الحركة اللا ارادية · والنفس النباتية تتفاوت أيضا قواها من أعلى الى أسفل، القوة المولدة ثم القوة النامية ثم القوة الغاذيه وفى الجماد يكون عالم العناصر الأربعة أعلى من المعادن فى باطن الأرض · بل ان العناصر الأربعة ذاتها تتفاضل فيما بينها شرفا وكمالا لا طبقا لعلوها وسفلها · التراب أكثرها ثقلا ، والنار مرتبطة به ، والماء يثقل فيهبط من السماء أو يخف فيصير بخارا ، والهواء أضعفها ثقلا·وهكذا يتم وصف الطبيعة بترتيب ظواهرها بين الأعلى والأدنى حتى تصل الى قمتها وهو العقل بالفعل المتصل بالعقل الفعال حيث تبدأ الالهيات ، وتصل الى قاعدتها فى المعادن فى باطن الأرض المظلمة المصمتة الجامدة (٢٥) ·

وما زلنا حتى الآن فى هذه النظرة المشخصة للطبيعة · نتصور الموجودات الطبيعية على مراتب، ونجعلها دليلا ومؤشرا على وجود غيرها·لانعتبرها فى ذاتها ، ولا نرد اليها اعتبارها · وبالرغم من أنها سلم الى الالهيات فاننا فى سلوكنا اليومى نلقى عليها بالأوساخ والأدران ، ونجعلها مصدر الشهوات والرغبات الدنيا · تأكل الطيور أمام المساكن الشعبية وفى الحدائق العامة ، فالحيوان أعلى من النبات ، وننزع الأشجار ونترك الأرض قفرا ، فالنبات أشرف من الجماد · ونأكل الحيوان والنبات ، ونلقى بفضلاتهما على الجماد ونقرأ « ولقد كرمنا بنى آدم وحملناهم فى البر والبحر » (١٧ : ٧٠) · وهكذا سجل علينا الغرب نقطة وهى نظرته للطبيعة ومظاهرها بمنظار العلم حيث تتساوى العناصر ولا تتفاضل لأنها كلها من جزيئيات واحدة ، واحترامه لها ، وجعلها مصدرا للالهام فى الفن ، وأساسا لاقامة الدين الطبيعى ·

٦ ــ ثنائية الطبيعة :

وبالاضافة الى هذا التصور التدرجى للطبيعة، وبنقل الفيض من المعرفة الى الوجود ، أعطانا

تراثنا الفلسفي تصورا ثنائيا للطبيعة ٠ فالطبيعة جزءان ، والوجود وجودان على ما يقول الكندى : صورة ومادة ، علة ومعلول ، سكون وحركة ، مكان وزمان ، تخلخل وتكاثف ، خلاء وملاء ، جوهر وعرض ، كم وكيف ، حس وعقل ، بدن ونفس الى آخر هذه الثنائيات المشهورة فى كل فكر دينى والتى كانت تعبر عن النظرة المثالية اليونانية للطبيعة والتى كانت تغنى عن الايمان الدينى ٠ ثم أصبحت هذه النظرة مضمون التوحيد لأنها تسمح بهذا التمايز بين الله والعالم ضد الديانات القديمة التى وقعت فى التجسيم أو التشبيه أو الشرك أو التعدد ٠ فوجد التوحيد فيها خير معبر عن مضمونه ٠ والحقيقة أن هذه الثنائيات فى الطبيعة تماما مثل الطبيعيات الالهية مجرد تمرينات عقلية للتوحيد مثل تمرينات الأشاعرة : هل الله يقدر على ما لا يكون؟ هل يقدر على فعل المستحيل ؟ هل يقدر على الجمع بين المتناقضات ؟ وذلك كله من أجل الاجابة بنعم اثباتا لقدرة الله المطلقة ٠ فنسبة الله للعالم هى نفسها نسبة الصورة للمادة ، والعلة للمعلول ، والسكون للحركة ، والزمان للمكان ، والجوهر للعرض ، والكيف للكم ، والعقل للحس ، والنفس للبدن ٠٠٠ الخ ٠

وقد استمرت هذه الثنائيات فى وجداننا المعاصر حتى الآن ٠ فقسمنا حياتنا الى قسمين : نفس وبدن ، آخرة ودنيا ، خير وشر ، ملاك وشيطان ، مؤمن وكافر ، رجل وامرأة ، معنى ولفظ ٠ وأعلينا من شأن طرف على حساب الطرف الآخر فأصبحت العلاقة بين طرفى الحقيقة علاقة تابع بمتبوع ، علاقة أعلى بأدنى ، وليست علاقة مساواة بين طرفين ٠ لذلك ظهر منطق السيادة والعبودية فى حياتنا ٠ فاذا أردنا الجمع بين الطرفين عشنا فى الطرف الأدنى ، وتسترنا فوقه بالطرف الأعلى فنافقنا وتملقنا وداهنا ، وأصبحنا مفرغين من الداخل ، نعيش الخواء ، وندعى الامتلاء (٢٦) ٠

٧ ـ النجوم والأفلاك :

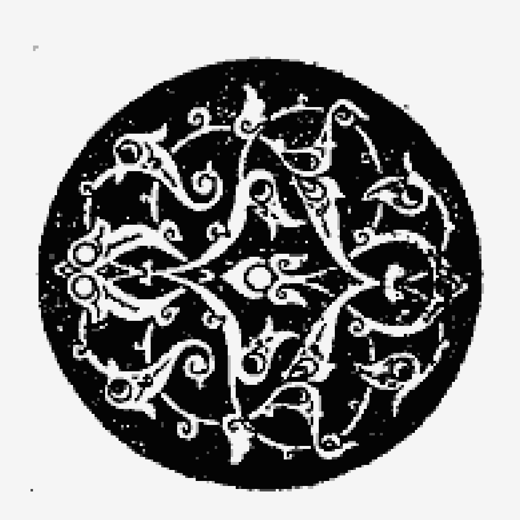
كان من نتائج الطبيعيات الالهية أن وضعت النجوم والافلاك فى هذا الاطار ٠ ولما كانت كل الهيات انفعالات نفسية تتشخص فى الخارج ، وتخلق من ذاتها موضوعات حية ، فقد تم تشخيص النجوم والأفلاك ٠ فالكواكب كائنات حية لها عقول ونفوس ٠ ولما كانت أكثر علوا كانت أيضا أكثر قدرة على التعقل والحياة ٠ ومن هنا نتج خلود الحركة والزمان ٠ فهى كائنات حية أبدية ٠ وبالتالى شاركت عالم ما فوق القمر فى أزليته وأبديته ، واستحال عليها الكون والفساد اللذان يصدقان على عالم ما تحت القمر ومع ذلك فهى كائنات حية مطيعة لله ، تسجد له ، وتسبح بحمده (٢٨) ٠

والأخطر من ذلك كله أنه لا يحدث شيء فى عالم ما فوق فلك القمر لا يحدث أثرا فى عالم ما تحت فلك القمر ٠ ولا يحدث شيء فى الأرض الا وقد تحددت مقاديره من قبل نتيجة لدورات الأفلاك وحركات النجوم وطوالع الكواكب ٠ فنشأ بجوار علم الفلك علم التنجيم ، ومعها نشأت علوم السحر والطلسمات ، وقراءة المستقبل ، والفال والطير والعرافة ٠ وهى العلوم التى أدانها القرآن باعتبارها توظيفا خرافيا لعلم الفلك ٠

لقد وقع تراثنا الفلسفي فى هذا الخلط بالرغم من تنبيه البعض عليه (٢٨) ٠ واستمر هذا الخلط فى وجداننا حتى الآن ٠ فلا نحن طورنا علم الفلك القديم ، وهو ما حدث فى الغرب تطويرا لعلم الفلك العربى ، وتطويرا للمراصد الاسلامية وأكبرها مرصد الونج يك فى سمرقند، ولا نحن أوقفنا علم التنجيم بل استمر لدينا فى صورة كتابة التعاويذ والترانيم للأفلاك،والاستعاذة بها على الاعداء « وربطهم » حتى تشل حركتهم البدنية وانتشرت فى حياتنا اليومية قراءة الطالع ومعرفة الحظ من أخبار الفلكى فى « حظك اليوم » وأنواع الأبراج انتظارا للفرج والفرح أو دفعا للأحزان والهموم ٠

٨ ـ الضرورة الكونية :

كان من جراء هذا التصور الشامل للكون أن أصبح الانسان فيه أحد ذراته الكونية تتحكم فيه قوانين الطبيعة الشاملة ، وليس له كيان مستقل خاص به حتى أن حريته أصبحت خاضعة لنواميس الكون بل ان أفراحه وأحزانه أيضا تخضع لقوانين



الكيمياء ! هذا التصور الحتمي للكون هو الذى ساعد على نشأة العلم ، ولكن أصبح الانسان احدى صفحات الكون دون أن تكون له أية صدارة فى المكان أو الزمان · فالله خلق العالم طبقا للضرورة من طبيعته وليس بارادته ، فيضا منه لا دافع له · الفيض عملية ضرورة كونية لأن الله ضرورة الكون · ويخضع البدن أيضا لقوانين ضرورية يعرفها علماء الطب والكيمياء · هذه النظرة الحتمية الآلية هى التى ولدت العلم فى عصر النهضة والقرون الثلاثة التالية له ، وتحولت الى ضرورة شاملة فى الحياة والكون والتاريخ ولكن باستثناء الانسان وارادته وحريته على ما هو معروف عند سبينوزا ، حتمية فى الطبيعة وحرية للفكر الى ما لا نهاية · والأخطر من ذلك هو تبرير الشر فى الكون وجعله تعبيرا عن القضاء الالهى · وبالتالى لا غرابة ولا عجب من وقوع الشرور والآثام · وهو ما حدث أيضا عند هيجل حتى أصبح الشر عنصرا مكونا فى الوجود مثل الخير ، وامحت مسئولية الانسان أو المجتمع عنه · وكان لابد ان يظهر ماركس حتى يعيد هذه المسؤولية ، ويعمل على تغيير الشرور والآثام بالفعل (٢٩) ·

وقد ورثنا نحن هذا التصور دون نتائجه · فآمنا بضرورة حتمية فى الكون نتيجة للارادة الالهية المطلقة خارج العالم ، والعالم خاضع لها ودون أن تأتى هذه الضرورة من داخل الكون ومن طبيعته · فوقعنا فى القدرية ، اخذنا سلبياتها وتركنا ايجابياتها · آمنا بالحتمية دون أن ينشأ العلم وعممناها حتى قضت على الحرية الانسانية · لم نستفد بنتائج الحتمية كالعالم الذى يخضع لقوانين حتمية آلية تسمح بنشأة العلم الآلى ، ووقع علينا الضرر بامتدادها على الارادة الانسانية الحرة فوقعنا فى القدرية التى انتهت بنا الى التسليم والعجز أو الى التملق والنفاق ·

٩ ـ الفضائل النظرية :

كان من نتيجة اعمال العقل ايثار الحكمة على ما عداها ، واعتبار الفضائل النظرية أعلى قيمة وشرفا من الفضائل العملية · وأعلى الفضائل النظرية على الاطلاق الحكمة أو التأمل ، وأحسن الفضائل العملية على الاطلاق العمل اليدوى المنتج · أفضل العلوم الالهيات والمنطق والرياضيات لأنها علوم نظرية ، وأقل العلوم الأخلاق والسياسة وتدبير المنزل لأنها علوم عملية (٣٠) · واصبح النبى هو المتأمل المتصل الحكيم الفيلسوف وليس العامل المجاهد المناضل المحارب المؤسس للدولة · **وكان على الغرب أن ينتظر الماركسية حتى تنقلب الآية راسا على عقب، وتعطى الأولوية للعمل على النظر ، وينقسم التاريخ الى مرحلتين : مرحلة فهم العالم ومرحلة تغييره ، مرحلة « الأيديولوجية الألمانية » ومرحلة « الحزب البروليتارى » ·**

وقد ورثنا نحن هذا التصور القديم من تراثنا الفلسفى ، وظل لدينا حتى الآن بالرغم من صياح المصلحين «ما أكثر القول وما أقل العمل !» (٣١)· فالكليات النظرية لدينا أفضل قيمة وأعلى شرفا من الكليات العملية ، والجامعات لدينا أفضل من المعاهد العليا ، والمدارس الفنية المتخصصة ، والدراسات النظرية فى وجداننا أفضل من الدراسات العملية على الرغم من زيادة العرض وقلة الطلب فى خريجى الكليات النظرية ، وزيادة الطلب ونقص فى العرض فى خريجى المعاهد الفنية والمدارس المهنية المتخصصة · ما زال « الأفندى » أفضل من « الأسطى » فى تصورنا الشعبى ، وصاحب الياقة البيضاء له الصدارة الاجتماعية على صاحب الياقة الزرقاء بالرغم من البون الشاسع فى الدخول بين الاثنين · ما زال السباك والنجار والنقاش والبناء أقل قدرا فى وجداننا الاجتماعى من الموظف والمدارس بالرغم من غنى الأول وفقر الثانى (٣٢) وما زلنا جميعا قادرين على اعطاء الأوامر والتفكير النظرى وليس منا من يستعد لتنفيذها بيديه وحمل التراب ·

١٠ ـ الدولة الهرمية :

كان من نتيجة نظرية الفيض على المستوى السياسى والاجتماعى أن تصور الفارابى « المدينة الفاضلة » دولة هرمية يعلوها فى القمة الملك أو الفيلسوف أو الرئيس أو النبى أو الامام ، ويطؤها فى القاعدة جماهير العمال والفلاحين والصيادين والمنتجين الذين يعملون بأيديهم ، ولا يفكرون بعقولهم ، وتتفاوت الطبقات الاجتماعية بينهما بين الشرف والخسة · فتحت الحاكم الأوحد الذى يتشبه بالله فى صفاته المطلقة تأتى طبقة الأدباء والمفكرين والشعراء والفقهاء · وبعد طبقة أهل النظر تأتى طبقة الوزراء وكبار موظفى الدولة والقواد أى طبقة الادارة حتى تصل الى صغار الموظفين والجنود · وعلاقة الطبقة العليا بالطبقة الأدنى علاقة آمر بمأمور ، فتأتى الأوامر من الأعلى لينفذها الأدنى ·

هذا التصور الهرمى للعالم وللدولة والمجتمع وللانسان فى قواه النظرية والعملية يضع الواحد

فى القمة والكثير فى القاعدة ، وهو تصور يقوم على الفطرة والاستعدادات الطبيعية والتناسق الكونى العام والتدرج الهرمى المطبقات لذلك تصبح كل طبقة فى وضعها الاجتماعى قائمة فيه الى الأبد كقدر محتوم لا تعلو ولا تهبط وكأن الانسان قد قدر مصيره ووضعه الاجتماعى الى الأبد لا حراك له ولا قيام (٣٣) .

هذا التصور الهرمى للدولة هو الذى سرى فى نفوسنا ، وشكل نظمنا السياسية الحديثة . ففى القمة يوجد الرئيس الذى يجمع بين يديه جميع السلطات التشريعية والتنفيذية والقضائية . وهو الحكيم ، الملهم ، العاقل الفاضل ، سليم الاعضاء ، كامل الأوصاف . وبالتالى أصبحت نظمنا السياسية المعاصرة نظما أوتوقراطية تقوم على تأليه الحاكم والتنكر للشعوب وغياب المؤسسات المستقلة . هذا التصور الهرمى للدولة هو المسؤول ايضا عن الدولة البيروقراطية التى تقوم على سيادة الموظفين والتكنوقراط وعلاقة الأمر بالمأمور كما أنه وراء المجتمع الطبقى الذى يمحى فيه الصراع بين الطبقات .

وبالتالى يكون السؤال لعلماء اجتماع المعرفة وللفلاسفة : هل الدولة الهرمية تبرير لنظام سيف الدولة الحمدانى فى الشام التى كانت تقوم على تعظيم الأمير ثم الشعراء والوزراء والقواد أم انها نقل لنظرية الفيض على مستوى السياسة ؟ ويكون السؤال أيضا لكل من يود تحديث مجتمعاتنا : هل يبدأ بتنفيذ نظرية الفيض وهى الجذر التاريخى والجرثومة النفسية فى التصور الهرمى للدولة أم يبدأ بتغيير النظم الطبقية الحالية لمجتمعاتنا التى ولدت نظرية العنصر فى النفوس (٣٤) ؟ .

١١ ـ غياب الانسان :

كان من نتيجة قسمة الحكمة فى تراثنا الفلسفى القديم الى منطق وطبيعيات والهيات أن غاب الانسان كمبحث مستقل فى تراثنا الفلسفى القديم (٣٥) . فالأقسام الثلاثة التى وضع فيها ابن سينا الحكمة لا تضم مبحثا مستقلا عن « الانسانيات » . المنطق آلة للعلوم ، يضع قواعد للذهن ليعصمه من الخطأ . فهو أشكال صورية لفكر غير مشخص لانسان لا يوجد فى موقف . بل ان منطق الظن الذى يحتوى الجدل والسفسطة والخطابة والشعر تظهر فيه الانفعالات الانسانية ومواقف الجدل والاقناع المتبادل والايحاء والتأثير على النفوس والتطهير دون أن تمس انسانا بعينه يصف أوضاعا عامة من أجل اخضاعها لقوانين علمية منطقية . ثم تمت قسمة الانسان بين الطبيعيات والالهيات ، البدن فى الطبيعيات ، والنفس فى الالهيات ، ولكن لم يوجد الانسان كمبحث مستقل له كيانه وميدانه وعالمه الخاص بين الطبيعيات والالهيات فالبدن تسرى عليه قوانين الطبيعة من حيث هو كائن حى به نفس نباتية وظيفتها النمو والتغذى والتوليد ، ونفس حيوانية وظيفتها الحس والحركة، ونفس عاقلة وظيفتها ادراك المعقولات ابتداء من العقل الهيولانى الى العقل بالملكة أو بالقوة الى العقل المستفاد أو بالفعل . وهنا تبدأ الالهيات فى نظرية الاتصال بالعقل الفعال والعالم العلوى أو الملأ الأعلى حيث تفيض المعقولات . ولا يتم ذلك الا بعد تصفية النفس عن أدرانها ، وتزكيتها وتطهيرها حتى تكون كالمرآة تعكس الصور ، وكأن الانسان ليس الا ذاتا عارفة ، ترى الحقائق على نحو اشراقى ، وتستمد صورها من خارج العالم . وهكذا أصبح الانسان مطحونا بين الطبيعيات والالهيات ، مفلطحا بين العالم والله ، مختنقا بين الأرض والسماء ، لا متنفس له الا الاشراق فى الالهيات أو الغذاء فى الطبيعيات (٣٦) .

وقد يكون هذا هو السبب فى أن حياتنا المعاصرة لم تقم على احترام الانسان بل على تقديس الله وفى أن مجتمعاتنا المعاصرة ليست مجتمعات انسانية بل الهية . تعليمنا ، نظمنا السياسية ، عاداتنا كلها لا تهدف الى اعتبار الانسان كقيمة فى ذاتها . وبالتالى أعطينا الحجة للغرب ضد أنفسنا ليعلن باستمرار أن الحضارة الغربية هى وحدهاالحضارة الانسانية وان الانسان كقيمة هو اكتشاف الغرب وحده . أعلن الغرب «حقوق الانسان» وأقام لجانا للدفاع داخل مجتمعاتنا عن « حقوق الانسان » !

١٢ ـ سقوط التاريخ :

والعجيب أن الحضارة التى قامت لوراثة التاريخ القديم ولاحتواء الحضارات القديمة ولابتلاع امبراطوريتى فارس والروم والتى يذكرها وحيها فى كل آية « لقد كان فى قصصهم عبرة لأولى الألباب » (٢ : ١١١) قد أسقطت التاريخ من حسابها ، وكأنها أمة بلا تاريخ أو على هامش التاريخ أو خارج التاريخ . فنظرا لأن تراثنا الفلسفى قد تصور العالم بين الأعلى والأدنى ، ووضع الانسان بين الله والعالم ظهر المحور الراسى ، وغاب المحور الأفقى . وجد

الانسان بين الأعلى والأدنى ، ولم يوجد بين الأمام والخلف . فكما غاب مبحث الانسان كمبحث مستقل فى تراثنا الفلسفى القديم غاب أيضا مبحث التاريخ كمبحث مستقل فى تراثنا الفلسفى القديم . ولم يظهر فيه الا بعض لمحات عن تطور المجتمعات فى الرسائل السياسية مثل « السياسة المدنية » للفارابى عندما بين انتقال الحضارات من فارس والهند الى العرب والترك ، وحاول تحديد خصائص عامة للشعوب .

وكان علينا ان ننتظر ابن خلدون فى القرن الثامن الهجرى حتى يكتب مقدمته المشهورة . ولكن ابن خلدون كان يحدد أساسا أسباب انهيار الحضارة الاسلامية . فالحضارات لديه لا تنهض وتشب وتقوى الا لكى تشيخ وتنهار وتنقرض ثم تبدأ من جديد ، من البداوة الى الحضارة ثم تسقط من جديد الى البداوة . وكان الحضارة تحمل في طياتها عناصر الفناء . وكان الدورة الجديدة تبدأ من الصفر دون أن يحدث تراكم تاريخى فى الدورات اللاحقة أو الاستفادة من الدروس السابقة أو أخذ عبرة من الأمم الغابرة كما يوحى القرآن .

وقد بقيت اجيالنا على هذا الحال ، لا نضع أنفسنا فى التاريخ بالرغم من ادعائنا بأننا ورثة حضارة سبعة آلاف عام . وبالرغم من زهونا بحضارتنا الاسلامية القديمة ليس لدينا الوعى التاريخى بوظيفة الماضى وباللحظة التاريخية التى نمر بها . وليست لدينا رؤية مستقبلية لشعوبنا . قد نعيش فترات تاريخية ولت وانقضت كما يفعل السلفيون . وقد نعيش فترات تاريخية مازالت قادمة كما يفعل الماركسيون . ومازلنا فى غموض واشتباه بالنسبة للفترة التاريخية الحاضرة . هل هو الاحياء أم الاصلاح أم النهضة أم الثورة أم الافلاس التاريخى الشامل والانقراض أمام الغزو الحضارى الغربى أو الشرقى أو الصهيونى . لم نحاول بعد أن نعيد ما بدأه ابن خلدون من أخذ التقدم بدل الانهيار موضوعا للدراسة والبحث ، وأن ندخل أحياءنا واصلاحنا ونهضتنا التى بدأت فى القرن الماضى فى الاعتبار موازيا لانهيار الغرب وأفوله وانقلاب قيمه وأزماته كما يصور بعض فلاسفة الغرب المعاصرون (٣٧) .

قد يظل الغرب يزهو بانه وحده حضارة « الانسان والتاريخ » . وقد نظل نحن نعانى من غياب هذين البعدين فى وجداننا وحياتنا المعاصرة نظرا لغيابها فى تراثنا الفلسفى القديم .

هوامش المقال

(١) انظر مثلا مقالنا « الجذور التاريخية لأزمة الحرية والديموقراطية فى وجداننا المعاصر » المستقبل العربى ، يناير ١٩٧٨

(٢) انظر تحليل هذه الوظائف الثلاثة للشعور فى رسالتنا « مناهج التأويل » ، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، القاهرة ١٩٦٥ (بالفرنسية) .

(٣) انظر : (١) مقالنا « موقفنا من التراث الغربى » وكذلك « الظاهريات وازمة العلوم الأوربية » فى قضايا معاصرة ، (٢) فى الفكر الغربى المعاصر ، ص ٣ — ٣٣ ص ٢٨٥ — ٣٢١ دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٧٧

(٤) ويرجع الفضل الى صديقنا د. أنور عبد الملك فى حمل هذه الدعوة لاكتشاف « ريح الشرق » فى دراساته ومقالاته العديدة .

(٥) انظر « موقفنا الحضارى » فى قضايا معاصرة (١) فى فكرنا العربى المعاصر ، ص ٤٦ — ٥٠ د والفكر العربى ، القاهرة ١٩٧٦ مهرجان ابن رشد ، الذكرى المئوية الثامنة لوفاته ، المجلد الأول

(٦) انظر مقالينا « ابن رشد شارحا أرسطو » ، القاهرة ١٩٧٦ المجلد الأول ، والجزائر ٣٩٨ هـ ١٩٧٨ م . الفارابى شارحا ارسطو » ، الذكرى المئوية الثانية عشر لميلاده ، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية (تحت الطبع منذ سنتين فى الهيئة العامة للكتاب) .

(٧) انظر محاولاتنا في ذلك فى « نماذج من الفلسفة المسيحية » الطبعة الثانية ، الانجلو المصرية ١٩٧٨ سبينوزا ، : « رسالة فى اللاهوت والسياسة » ، الطبعة الثانية ، الانجلو المصرية ١٩٧٨ ، لسنج : « تربية الجنس البشرى » ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٧ ، سارتر : « تعالى الأنا موجود » دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٧

(٨) انظر كتابنا « التراث والتجديد » ، موقفنا من التراث القديم ص ١٢٣ — ١٥١ ص ١٧٩ — ١٨٢ المركز العربى للبحث والنشر ، القاهرة ١٩٨٠

(٩) انظر رسالة الكندى في السيوف وأجناسها ، نشرها عبد الرحمن زكي ، مجلة كلية الآداب المجلد ١٤ جـ٢ ديسمبر ١٩٥٢

(١٠) حمل هذه الدعوة منذ القرن الماضى : شبلى شميل ، وفرح أنطون ، ويعقوب صروف ، ونقولا حداد ، وولى الدين يكن ، وفي هذا القرن : اسماعيل مظهر ، وسلامة موسى ، وزكى نجيب محمود ، وفؤاد زكريا .

(١١) الفارابي : احصاء العلوم ، حققه وقدم له وعلق عليه المرحوم د. عثمان امين ، دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٤٩ ابن سينا : تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات ، الرسالة الخامسة ، في اقسام العلوم العقلية ص ١٠٤ ـ ١١٩ القاهرة ١٩٠٨

(١٢) الكندي : كيمياء العطر والتصعيدات ، نشر كارل كرابرو ، ليبسك ١٩٤٨ ، رسالة الكندي في عمل الساعات ، نشر زكريا يوسف ، بغداد ١٩٦٢ ، رسالة في خبر الألحان ، نشرها لاخمان والحفني ، ليبسك ١٩٣١ ، رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى نشرها الحفني ، القاهرة ١٩٦٢ كما نشر زكريا يوسف كتاب المصوتات الوترية من ذات الوتر الواحد الى ذات العشرة أوتار ، وأيضا مختصر الموسيقى في تاليف النغم وصنعة العود ، وأيضا الرسالة الكبرى في التاليف ، بغداد ١٩٦٢ .

(١٣) أنظر مقالنا ، ثقافتنا المعاصرة بين الأصالة والتقليد ، قضايا معاصرة (١) ص ٥١ ـ ٦٩ .

(١٤) أنظر مقاليتا السابقين : ابن رشد شارحا ارسطو ، الفارابي شارحا ارسطو .

(١٥) د. عبد الرحمن بدوى : الأصول اليونانية للنظريات السياسية في الاسلام ، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ١٩٥٤ .

(١٦) كتاب الكندي الى المعتصم بالله في الفلسفة الأولى . وأيضا ابن رشد : فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال .

(١٧) ابن سينا : في اثبات النبوات وتأويل رموزهم وأمثالهم في تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات ص ١٢٠ ـ ١٣٣ القاهرة ١٩٠٨

(١٨) انظر كتابنا لسنج : تربية الجنس البشرى ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٧

(١٩) كتاب الكندي الى المعتصم بالله في الفلسفة الأولى ص ١٤ حققه وقدم له وعلق عليه أحمد فؤاد الأهواني ، دار احياء الكتب العربية ١٩٤٨

(٢٠) ابن رشد : مناهج الأدلة في عقائد الملة ص ٢٤٠ ـ ٢٥١ تقديم وتحقيق د. محمود قاسم . الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٤ وأيضا مقالة في قوى النفس نشرها وقدم لها عبد المجيد الغنوشي حوليات الجامعة التونسية . العدد الثامن ، تونس .

(٢١) انظر روائع ابن تيمية في نقد المنطق مثل « الرد على المنطقيين » ، « نقض المنطق » . وانظر أيضا الصنعاني : ترجيح أساليب القرآن على منطق اليونان . وانظر أيضا د. على سامي النشار : مناهج البحث عند مفكرى الاسلام ونقد المسلمين للمنطق الأسطى .

(٢٢) انظر محاولات د. زكي نجيب محمود في تشخيص هذا الجانب في « تجديد الفكر العربي » دار الشروق ، بيروت ، ١٩٧١ .

(٢٣) وهنا تبدو أهمية فلسفة ماركوز في الرفض وأثرها على الشباب . أنظر « العقل والثورة » . « الفلسفة والثورة » لماركوز في قضايا معاصرة (٢) ص ٤٦٦ ـ ٥٢٥

(٢٤) ابن سينا : الاشارات والتنبيهات ، القسم الثالث ، النمط الثالث ، في البهجة والسعادة ، النمط التاسع ، في مقامات العارفين ، النمط العاشر في أسرار الآيات ص ٢١٣ ـ ٢٥٦ . وانظر ابن سينا : في العهد في تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات ، ص ١٤١ ـ ١٥١ وأيضا في علم الأخلاق ، نفس المصدر ص ٢٥٢ ـ ١٥٧ وانظر أيضا على بن فضل أحمد الكيلاني ، توفيق التطبيق في اثبات أن الشيخ الرئيس من الأمامية الاثنى عشرية ، تقديم وتحقيق وتعليق د. محمد مصطفى حلمي ، دار احياء الكتب العربية ١٩٥٤ .

(٢٥) ابن سينا : في الطبيعيات من عيون الحكمة في تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات ص ٢ ـ ١٥ القاهرة ١٩٠٨ .

(٢٦) ابن سينا : الاشارات والتنبيهات ، القسم الثاني ، وأيضا النجاة ، الطبيعيات ص ٩٨ ـ ١٥٦ أنظر أيضا تحليلنا لمخاطر هذه الثنائيات في الفكر الديني على سلوكنا اليومي في « التفكير الديني وازدواجية الشخصية » في قضايا معاصرة (١) ص ١١١ ـ ١٢٧

(٢٧) رسالة الكندي في الابانة عن أن طبيعة الفلك مخالفة لطبائع العناصر الأربعة . رسائل الكندي الفلسفية (٢) ص ٣٦ ـ ٤٦ وأيضا رسالة الكندي في الابانة عن سجود الجرم الأقصى وطاعته لله عز وجل كتبها الى أحمد بن المعتصم ، (١) ص ٢٣٨ ـ ٢٦١ .

(٢٨) الفارابي : النكت فيما يصح أولا يصح من أحكام النجوم ، المجموع ص ٧٦ ـ ٧٩ القاهرة ١٩٠٧ وهي نفسها المنشورة بعنوان « فضيلة العلوم والصناعات » في طبعة رسائل الفارابي في حيدر أباد ، الدكن ـ الهند . انظر أيضا ابن سينا : في الأجرام العلوية في تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات ص ٣٩ ـ ٥٩ القاهرة ١٩٠٨

(٢٩) ابن سينا : النجاة ، فصل في العناية وبيان دخول الشر في القضاء الالهي ص ٢٨٤ ـ ٢٩٠ وأيضا الالهيات (٢) ص ٤١٤ ـ ٤٢٢

(٣٠) ابن سينا : في أقسام العلوم العقلية في تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات ص ١٠٤ ـ ١١٩ القاهرة ١٩٠٨ وأيضا ابن مسكويه : تهذيب الأخلاق ص ٧١ ـ ٧٦ القاهرة ١٣١٧ هـ .

(٣١) رشيد رضا : تاريخ الأستاذ الامام (٢) ص ٩٨ ـ ١٠٢ المنار ، القاهرة ١٣٤ هـ .

(٣٢) تم تصوير هذه المشكلة أخيرا الى حد ما في فيلم « انتبهوا أيها السادة » ، في الصراع بين عنتر الزبال وأستاذ الفلسفة .

(٣٣) الفارابي : آراء أهل المدينة الفاضلة ص ٧٤ ـ ٨٣ مكتبة صبيح ، القاهرة .

(٣٤) أنظر مقالنا « الأيديولوجية والدين » مناقشة كتاب « الاسلام والرأسمالية » لماكسيم رودنسون ، قضايا معاصرة (١) ص ١٢٨ ـ ١٤٦ وأيضا « الدين والرأسمالية » حوار مع ماكس فيبر ، قضايا معاصرة (٢) ص ٢٧٣ ـ ٢٦٤

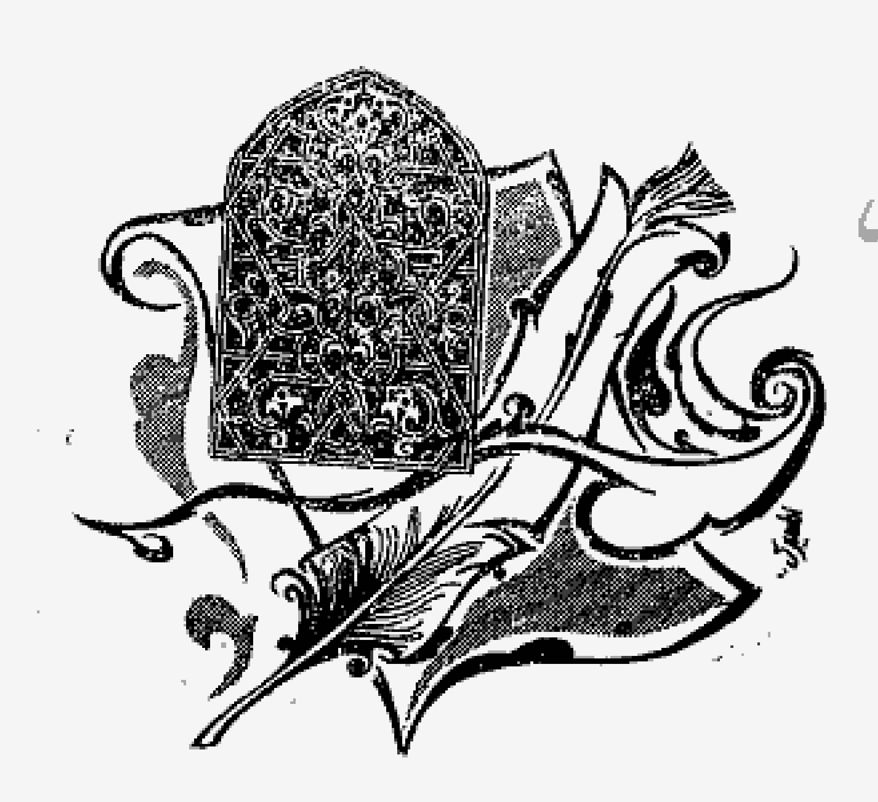
(٣٥) انظر مقالنا لماذا غاب مبحث الانسان في تراثنا القديم ، قضايا عربية ، أكتوبر ١٩٧٧

(٣٦) ابن سينا في القوى الانسانية وادراكاتها في تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات ص ٦٠ ـ ٧٣ وأيضا القصيدة العينية . انظر أيضا النجاة . الطبيعيات ، المقالة السادسة ، في النفس ، وأيضا الالهيات ص ٢٩١ ـ ٣١٠

(٣٧) وقد حاولنا ذلك في « التراث والتجديد » ، المركز العربي للبحث والنشر ، القاهرة ١٩٨٠

الدكتور عفت الشرقاوى

التراث التاريخي عند العرب



●● تعد قضية التراث التاريخي من أهم القضايا التى شغلت الباحثين خلال أكثر من نصف قرن ، وذلك منذ اجتازت النهضة العربية الحديثة مرحلة البحث عن الذات الى مرحلة معرفة الذات (١) . على أن هذه الاهمية لم تكن تصدر فى أغلب الأحيان عن موقف علمى خالص يتصل بالقيمة الحقيقية لجوانب هذا التراث بقدر ما كانت تنبع من فكرة البحث عن علاقة هذا التراث بالواقع السياسى والحضارى للأمة العربية فى كل مرحلة على حدة ، وهى العلاقة التى نشأ بسببها فى الفكر العربى المعاصر مذاهب تلفيقية وانتخابية وتبريرية مختلفة فى تفسير جوانب من التراث العربى ، وفقا لظروف هذا الواقع السياسى والحضارى وتطوره .

وقد يحسن بنا أن نبدأ أولا بتوضيح مفهوم التراث عموما قبل الدخول فى موضوع التراث التاريخي عند العرب بصفة خاصة .

فما التراث ؟

وماذا يعنى اهتمامنا الواضح به منذ فجر النهضة العربية ، أى منذ انحسار الحكم العثمانى عن الوطن العربى ؟

وكيف اختلف الدارسون فى تفسير ذلك الاهتمام بين من يقول بغائية المعرفة المطلقة ومن يقول بالنفعية المباشرة ؟

تتصل كلمة التراث فى أصلها اللغوى المحض بما يصير الى الحى من مال أو متاع بعد موت ذويه ، فالوراثة والارث انتقال قنية الى الانسان من غير عقد ولا ما يجرى مجرى العقد ، وقد سمى بذلك المنتقل عن الميت ، فيقال للقنية الموروثة : « ميراث وارث » (٢) . وأصل كلمة التراث « وراث » من الوراثة ، جعلت الواو تاء لتخفيف النطق . وقد اتسع معنى الكلمة بالاستعمال

المجازى ، فاصبحت تعبر أيضا عما يلزم عن كثرة معاودة الشيء وتراكمه ، كما نقول : أورثتــه كثرة الأكل التخم والأدواء ، وأورثته الحمى ضعفا وقد استخدمت الكلمة بعد ذلك للتعبير أيضا عن انتقال غير مادى بين جيلين أو أكثر ، كما نقول : هو فى ارث مجد ، والمجد متوارث بينهم (٣) . وفى مجاز الكلمة أيضا ما يتعلق بمعنى من معانى اتصال الحياة ، وبعث النشاط بعد الخمود ، وفى ذلك يأتى فى العربية قولهم : « توريث النار » بمعنى تحريكها لتشتعل من جـــديد وتدب فيه الحياة (٤) .

وقد وردت الكلمة فى القرآن للدلالة اللغوية عـــلى الجانب المادى من الارث ، وذلك فى قوله تعالى : « **وتأكلون التراث أكلا لما** » (١٩ـ الفجر) تعبيرا عما جرى عليه بعض العرب من اغتصاب حق النساء والأطفال قبل الاسلام . كذلك ورد بعض مشتقاتها للاشارة الى انتقال معانى النبوة والعلم فى مثل قوله تعالى : « .. **فهب لى من لدنك وليا ـ يرثنى ويرث من آل يعقوب ، واجعله رب رضيا** » (٥ ، ٦ ـ مريم) ، وذلك للتعبير عن دعاء زكريا ربه لتوارث هذا الفضل فى آله . ولا يدخل فى ذلك المال ، فالمال لا قدر له عند الأنبياء ، قال عليه الصــلاة والسلام : « **انا معاشر الأنبيـــاء لا نورث ، ما تركناه صدقة** » وقال : « **العلماء ورثة الأنبياء** » .

هذا التحليل اللغوى المجمل لأصل الكلمة فى اللغة العربية له دلالته الخاصـــــة فى التعريف بمفهوم التراث عند العرب ، قبل الدخـــول فى مغزاها الاصطلاحى . ففى هذا الأصـــل اللغوى تأتى ايحاءات الاتصال الزمنى بين الأجيــــال ، ومعنى التلازم العضوى الذى لا مفر منه ، كما تأتى ظلال معان تتصل بفكرة الانتماء القــومى ووحـــــدة الجماعة وسريان الماضى فى الحاضر ، بل ان هذا الحاضر قد يتم له بعث حقيقى من خلال هذا الماضى ، كما يكون من : « **توريث النار** » أى تحريكها لتشتعل .

وفى ضوء هذا الحس اللغوى الخالص ـ قبل اى اعتبار ثقافى آخر ـ يمكن ان نفهم كيف كان تقديس الماضى مستقرا فى الضمير العربى حتى قبل ظهور الاسلام الذى قاومه أهل مكة أول الأمر باسم الحفاظ على تراث الآباء المتمثل فى تقاليد العصر الجاهلى وشعائره . وقد ظل هذا الشعور بقداسة الماضى ساريا فى وجدان المثقف العربى حتى العصر الحديث ، خصوصا بعد أن اكتسبت الحضارة الاسلامية خلال مدها الثقافى والانسانى المجيد فى العصور الوسطى نجاحا مرموقا صار مضرب الأمثال وأصبح المعاصرون يذكرونه بكل الفخار والحنين .

من أجل ذلك فان أية نهضة فى رأى كثير من هؤلاء المعاصرين لا تســـتلهم هـــذا التراث ، ولا تنبعث منه ، انما تنفصل عن أرضها الحقيقية وتنتهى الى الاخفاق والجمود ، لأنها تفقد عنصر الانتماء ، فتبقى بلا جذور تثبتها فى أرض الماضى بوصفه شرطا جوهريا لانبعاثها .

وهـــــذا الشعور بضرورة استلهام التراث والانطلاق منه الى آفاق من الابداع والتجديد حق فى جملته وتفصيله ، لأن الشيء لا يكون الا نفسه كما يقول المناطقة . ولقد عرف العالم العربى فى العصر الحديث مظاهر مختلفة لابتداع اتجاهات ثقافية وسياسية لم تؤسس نفسها على هـــذه القاعدة الحضارية الأصيلة ، فلم يكتب لهـــا النماء ، بل ذهبت مع الريح .

على ان هذا الشعور بالانتمـــــاء الى التراث والانطلاق منه ، قد يصبح فى كثير من الأحيـــان حائلا ضد كل فكرة للتقدم ، وذلك حين يصـــير البحث عن الماضى عند بعض الدارسين غاية فى ذاته تفوق كل الغايات من أجل العثور على لحظة ذهبية هنا أو هنالك فى تاريخنا السياسى ، بعد عصر النبوة والوحى ، تجمدت مع التــــاريخ ، لتصبح المثل الأعلى بصورة أو بأخرى لكل أجيال المستقبل دون التفرقة الواعية بين عناصر الثبات والتغير فى صميم هذه الحضارة (٥) . ومثل هذا الموقف ينشأ عن وهم شـــــاع بين أكثر المثقفين شيوعا يلفت النظر ، ويحق التنبيه اليه ، وهو الظن بأن التاريخ يعيد نفسه ، واننا اذا استطعنا العثور عـــلى القانون الكلى الذى نفسر به نجاح

الماضى ، فاننا نملك صناعة المستقبل · وهـذا غير صحيح لسببين :

أولهما : ان كل حدث تاريخى له فرديتـه الذاتية الخاصة التى لا تخضع لقانون ثابت يمكن الوصول اليه والاستفادة منه فى استعادة تجربة التاريخ الماضى بنجاح · ذلك ان القانون قضية تعبر عن العلاقة الثابتة بين مجموعة من الوقائع السابقة التى تتلوها بالضرورة وقائع لاحقـة لا تتخلف عنها أبدا · وهـذا اذا جاز فى عـالم الطبيعة حيث الحتمية والضرورة ، فانه لا يجوز فى عالم التاريخ حيث الحرية والامكان (٦) · ان تقرير العلاقة بين الوقائع التاريخية من أجـل الوصول الى القانون الكلى فى تفسـير التاريخ يحتاج الى الفصل بين الوقائع السابقة واللاحقة من ناحية ، وبين مجرى العوامل والأحداث الأخرى من ناحيـة ثانية ، وهى متعددة ومشتبكة بحيث يصعب استخدام العلاقات الثابتة بين مجموعات منها كما هو الحال فى العلوم الطبيعية ، وهكذا نستطيع القول باستحالة الجزم بتقرير روابط ثابتة بين الأحداث الماضـية لكى تقع النتائج من جديد كلما تحققت الأسباب · ولهذا نقول : ان التاريخ لا يعيد نفسه ، فليس فى التـاريخ حوادث متشابهة تمام التشابه ، لأن الواقعـة التاريخية لا تتكرر أبدا ، ولذلك لا يكون معنى استلهام التراث عندنا البحث عن قانون سحرى به تقوم الحضارات وبغيره تسقط ، وانما هو الانطـلاق من حقيقة الذات التاريخية للأمة بوصفها وحدة حضارية خاصة ، لا تفقد هويتها الذاتية مع التاريخ مهما يكن من أمر تطـورها العارض ، وفقا لملابسات الاحتكاك الثقـافى بما حولها من حضـارات ، واستجابة لمقومات نموها الذاتى الخاص · وبمثل هذا التفسـير لفكرة استلهام التراث لا ينفصل معنى التقدم عن حقيقة الانتماء الى ذاتنا التاريخية ، بل يظل فلسفة متفائلة للوجود ترى ان نشاط هذه الأمة فى سعيها الدائب نحو الكمال غير محدود لأنه يتطور بتطور معارفها عبر العصور ·

اما السبب الثانى الذى نقول من أجله : ان التاريخ لا يعيد نفسه ، فانه يتعـلق بنظرية الابداع الحضارى ، وهى نظرية تقول : ان العامل الايجابى الذى يسهم فى خلق الحضارات فعـلا يقوم على اسـتجابة المجتمعات لما يواجههـا من تحد (٧) · فالتحدى هو الذى يستثير الطاقات الخلاقة · وفى تاريخ الشـعوب لحظات ابداع حقيقى واجهت به مصيرها فاستطاعت أن تصنع التاريخ · غير ان من طبيعة الابداع السيكلوجية انه لا يتكرر ، لأن تكرره يفقده عنصر الابداع ويحوله الى تراث تاريخى غير مجد فى حد ذاته فى مواجهة الموقف الجديد · ومع ذلك فان من شأن الشعوب أن تظل آمالها متعلقة بهذا الابداع القديم لما حقق لها من نجاح فى الماضى · وهكذا تتجدد الظروف والملابسات ، ولا تملك الشعوب الا محاولة استعادة مواقفها السالفة ، حتى يكون المبدع القادر على مواجهة التحدى الجديد بنمط من الابداع المبتكر المستجيب لهذه الاحتيـاجات المتجددة الناشئة عن متغيرات العصر · واذا كان من طبيعة الابداع انه لا يتكرر ، كان من الثابت ان الفعل التاريخى الخـلاق لا يتكرر ، بحيث يجوز لنا القول مرة أخرى : ان التاريخ لا يعيده نفسه ، لأن الابداع التاريخى لا يعيد نفسه ·

حين تفتقد الأمة معنى الابداع الحضـارى يزداد تعلقها بأوهام عودة التاريخ التى تبين لنا فيما سبق ، خطؤها الواضح ، ويتحول انتماؤها التاريخى الى حنين سلبى غائم بعد أن يصـير التأكيد على عدم الخروج على العادة ، والجرى وراء المألوف ، والنكوص عن الاعتراف بالواقع ، والتعلق بشعارات جوفاء ، غـاية فى ذاته ، بل تصبح نظرية المعرفة فيها قائمة على تحصيل المعروف ، وليس على استكشاف المجهول ، وفى ذلك ما فيه من تعويق لكل فعـل ايجابى فى صناعة تاريخها ، وكل ابداع حضـارى يعترف بواقعها التاريخى الجـديد ، ويتعامل معه فى شـجاعة وذكاء ، لأن الابداع ـ وان ارتبط بواقع المجتمع وتراثه التـاريخى من حيث انه استجابة ايجابية لما يواجهه من تهديد وتحد ـ فانه ، من جهة أخرى ، تعبير عن قدرة المبدع على التفرد ، وشجاعته فى استكشاف المجهـول ، والخروج على أنماط ردود الفعل السائدة بين

الكثرة من ابناء عصره ، والتصرف وفقا لمقتضيات التغير فى زمانه .

هذا هو الفرق الدقيق الذى يجب التنبه اليه بين نظرتين مختلفتين الى تراثنا التاريخى : احداهما تدخل فيه فلا تخرج منه ، ليعيش أصحابها غرباء عن العصر وأهله ، لأنهم يرون فى تقاليد الماضى وحده : المبتدأ والخبر ، والمنطلق والنهاية لمشروعية كل فعل تاريخى جديد . أما الأخرى فانها تدخل فيه من أجل معرفة واجبة بالنفس لتنطلق منه فى وثبة واعية بذاتها التاريخية نحو المستقبل .

وفى مثل هذا المجال تأتى أهمية استلهام تراثنا التاريخى من حيث انه نشاط الانسان العربى ، وفعله المعبر عن رؤيته الذاتية لنفسه خلال التاريخ . وهذا الاستلهام هو الذى يحقق احساسه بأصالة هذه الحضارة لينطلق بها الى آفاق من التقدم والابداع كلما تقدمت به معارفه نحو كمال انسانى لا ينفصل فيه الماضى عن الواقع الحى ، وانما يسرى فيه ويتحرك معه نحو المستقبل ، لأنه كمال الذات التاريخية الواحدة النامية المتطورة عبر الزمان .

ومع ذلك ، فلا يجوز لنا أن نقع فى خطأ التصور الذى وقع فيه بعض الباحثين الذين خيل اليهم ان عالم الابداع منفصل بالضرورة عن عالم التراث من حيث ان المبدع بطبيعته لا ينفصل الابداع ولا يرثه ، لأن قضية الابداع عندهم ليست قضية تراث ، وانما هى قضية ابداع مطلق ، بل ان المبدع حين يستلهم بعض العناصر القديمة ــ فى زعمهم ــ لا يكون عمله قائما على مفهوم النقل والتوريث ، وانما على مفهوم الابداع والتجاوز (٨) .

وهذا التفسير لمفهوم الابداع يقوم على أساس ان الابداع متعارض بالضرورة مع الاستلهام التراثى . وفى الرد على هذا الرأى يمكن ان نفرق بين الابداع والخلق على اساس ان الخلق يكون عن عدم ، واما الابداع فيشترط التعامل مع مادة ذات سياق تراثى بصورة أو بأخرى (٩)

وهذا أمر لا مفر منه ، لأن الابداع لا يتم عن فراغ مطلق (١٠) ، وانما تظل الواقعة التراثية منطلقا لتجربة ابداعية جديدة ، سواء كنا على وعى بذلك أم لم نكن ، لأن ما نسميه خطأ بالماضى انما يسرى فى الحاضر ويتحرك نحو المستقبل ، كما أشرنا الى ذلك من قبل ، بل ان الابداع فى مجالاته المتعددة ، لا يكون ابداعا الا اذا استلهم هذا الماضى التراثى وانطلق منه فى مواجهة الواقع .

وقد يبدو هذا الرأى منطويا على تناقض ما عند أول النظر ، اذ كيف يكون الفعل التاريخى ابداعيا وتراثيا فى الوقت نفسه ؟ ونعود الى ما كنا فيه من قضية الابداع ، لنقول : ان مفهوم الابداع يقوم على أساس انه مواجهة ناجحة مبتكرة لتحد طارىء يشكل خطرا يتهدد المجتمع . فهذا التحدى انما هو تحد لواقع معين فما هذا الواقع ؟ وما عناصره الأساسية ؟ أليس الجانب التراثى منه جانبا جوهريا فى تكوينه الوجودى أو الاجتماعى والثقافى أو الاقتصادى والسياسى وغير ذلك ؟ ان استجابة ناجحة من جانب المبدع لهذا التحدى تقتضى بالضرورة استلهاما لهذا التراث التاريخى كله حتى تظل مرتبطة بالواقع ومؤثرة فيه .

فما هذا التراث التاريخى الذى يجب أن ترتبط به تجربة الابداع الحضارى الجديد ؟ وما خصائصه الأساسية ؟ وكيف يمكن أن يكون مصدرا لوعى حضارى أصيل يدفع بالأمة العربية الى تحقيق آمالها فى التقدم والحرية والعدل ؟

نقصد بالتراث التاريخى عند العرب مرويات هذه الأمة المدونة حول كل ما يتصل بنشاط الانسان العربى عبر التاريخ فى اطارها الثقافى العام ، سواء فى ذلك ما يتعلق بتسجيل الوقائع والأحداث التى مرت بها ، وما يتصل بتفسيرها وفلسفتها .

ويشمل هذا التراث مؤلفات عربية عدة ، بدأت حين شعر العرب بعد ظهور الاسلام بأنهم

اصحاب رسالة جديدة ، خصوصا بعد أن أثبت القرآن الكريم مفهوما متفائلا للزمان ، وغائيا للوجود . وعليا للتاريخ ، هى المفهومات التى نشأت حولها فكرة التاريخ عند المسلمين (١١) متدرجة من العناية بالرواية ، والترجيح بين الأسانيد ، الى النظر فى أثر البيئة والعوامل الاجتماعية المؤثرة فى حركة التاريخ ، حتى نصل الى عصر ابن خلدون الذى تحول علم التاريخ الى نظرية فى أسس الاجتماع العمرانى على يديه .

كان اهتمام مؤرخى المسلمين الأوائل يدور حول تاريخ المغازى ، ورواية أخبار الرسول صلى الله عليه وسلم ، كما يتمثل فى كتاب السيرة المشهور الذى الفه محمد بن اسحاق المتوفى سنة ١٥١ هـ ، والذى رواه ابن هشام المتوفى سنة ٢١٨ هـ بعد حذف الروايات الضعيفة .

وقد اتسعت عناية المؤرخين بعد ذلك للعناية بالتخصص فى كتابة موضوعات تاريخية معينة ، غير أخبار مغازى الرسول صلى الله عليه وسلم ، فوجدنا منهم من يعنى بدراسة الأنساب ، ويحرص على جمع الروايات القبلية المتصلة بذلك ، كما فعل هشام بن محمد الكلبى المتوفى سنة ٢٠٤ هـ الذى خطا بكتابه « جمهرة الأنساب » خطوة جديدة فى فن التاليف التاريخى عند المسلمين ، وذلك باستناده الى الوثائق المحفوظة فى كنائس الحيرة والأسانيد الفارسية التى ترجمت له ، بحيث أصبح كتابه المرجع الأول للمؤلفين من بعده فى هذا الموضوع . ومع ذلك فلم يسلم ابن الكلبى من المطاعن العنيفة التى وجهها اليه علماء عصره المحافظون على تقاليد الرواية الشفوية ، متهمين اياه بالتزوير وكذب الرواية .

كذلك عرف التاليف التاريخى عند العرب صورا أخرى من صور التسجيل ، منها كتب الطبقات ، كما نجد عند ابن سعد المتوفى سنة ٢٣٠ هـ صاحب « كتاب الطبقات » الذى يعنى بتناول سير أعلام المسلمين ، ابتداء من النبى صلى الله عليه وسلم حتى علماء عصره . وهذا الكتاب ينطوى على فكرة تصنيف معجم للتراجم فى ذلك الوقت المبكر من تاريخ الحضارة الاسلامية ، مما يدل على تطور جديد فى فن التاريخ عند العرب ، ويؤيد من جهة أخرى الارتباط بينه وبين علم الحديث ، من حيث ان هذه المواد التى جمعت فى كتب الطبقات الأولى انما جمعت فى الأصل بقصد الاستعانة بها فى التعديل والجرح ، ونقد رواية الأحاديث وتصحيحها .

وقد اطرد التقدم فى التاليف التاريخى بعد ذلك بفضل اتساع نطاق الحضارة الاسلامية اتساعا متواليا ، وبفضل ظهور استعمال الورق الذى أسس أول مصنع له فى بغداد سنة ١٧٨ هـ (١٢) . وهكذا ظل الاحساس التاريخى يتعمق فى نفس المؤلف المسلم ، حتى نصل الى عهد الطبرى المتوفى سنة ٣١٠ هـ الذى يمثل ذروة التاريخ بالمأثور فى عصره . وقد تم هذا الاهتمام بالتاليف التاريخى عند المسلمين خلال هذه القرون الثلاثة على الرغم من عداء طائفة من رجال الدين آنذاك للدراسة التاريخية ، لأنها تشغل ، فى رأيهم ، عن علوم الدين .

ويمكن أن يلاحظ الباحث ان تطورا ما قد طرأ على فكرة التاريخ عند المسلمين على يد الطبرى ومعاصريه ، فقد كان الاخباريون الأوائل يميلون الى الاقتصار على العناية بتدوين حوادث التاريخ خلال تعاقب الأنبياء الذين كان خاتمهم محمد صلى الله عليه وسلم ، دون الاهتمام الواضح بالكلام على فكرة العناية الالهية وتدبيرها لأحداث التاريخ ، أما الروح التى سادت أعمال الطبرى ومعاصريه ، فقد كانت تتناول التاريخ من وجهة النظر الدينية الخالصة من حيث ان أحداث التاريخ انما تجرى بتدبير الهى . ولذلك يلاحظ قارىء تاريخ الطبرى المسمى : « تاريخ الرسل والملوك » معنى العظة والتأسى بما سبق واضحا فيه ، فهو يدور حول معان تتصل فى أغلبها بفكرة العبرة والتقوى وعلوم الفقه .

واذا كانت المرحلة الأولى فى التاليف التاريخى عند المسلمين قد عنيت بمعنى التسجيل ، فاهتمت لذلك بمنهج الرواية وتوثيقها ، كما

عنيت المرحلة الثانية بمعنى العناية الالهية فى التاريخ ، فاهتمت لذلك بفكرة العظة والتأسى والتعبير عن حقيقة الرسالات السماوية ووحدتها الجوهرية ، فان التأليف التاريخى قد عرف بعد ذلك مرحلة ثالثة على أيدى مؤلفين عبروا عن تعلقهم بالمعرفة التاريخية لذاتها ولأغراض ثقافية عامة ، كما نجد عند ابن قتيبة والمسعودى واليعقوبى والمقدسى وغيرهم ، فهؤلاء لم يكونوا مؤرخين فحسب ، بل كانوا أصحاب نظرة ثقافية فى فكرة التاريخ ولذلك يقول ابن قتيبة (٢٧٠ هـ) فى وصف كتابه « المعارف » : « هذا كتاب جمعت فيه من المعارف ما يحق على من أنعم عليه بشرف المنزلة وأخرج بالتادب عن طبقة الحشوة ، وفضل بالعلم والبيان على العامة ، أن يأخذ نفسه بتعلمه ، ويوردها على تحفظه ، اذ كان لا يستغنى عنه فى مجالس الملوك ان جالسهم ، ومحافل الأشراف ان عاشرهم ، وحلق أهل العلم ان ذاكرهم » (١٣) .
وهو يقصد بهذه المعارف كل ما يتصل بأخبار السابقين من الأنبياء والملوك والعلماء وغيرهم .
وهذه الغاية الثقافية العملية من الاهتمام بالتراث التاريخى ، تختلف عما نعرفه عند الاخباريين الأوائل أصحاب النظرة فى الرواية بغرض التوثيق والتسجيل ، وعما نراه عند الطبرى وبعض معاصريه الذين أداروا فكرة التاريخ حول معنى العبرة والتأمل فى فعل العناية الالهية المدبرة لكل أحداث التاريخ من أجل غاية سماوية عليا .

وقد جاء بعد ذلك المسعودى الذى توفى سنة ٣٤٥ هـ ليؤكد هذه الفكرة الثقافية للتراث التاريخى ، ولكن من جانب آخر ، فهو يشيد بضرورة الاتصال الثقافى بين الشعوب الاسلامية ويدعو العلماء الى ضرورة المشاهدة والتجربة الحية القريبة ، والربط الوثيق بين الجوانب الثقافية فى حياة الأمة وتاريخها وتقاليدها الاجتماعية . وهو ينتقد من سبقه من المؤرخين الذين قنعوا بالرواية دون المشاهدة ، ولذلك يقول : « **فانا وجدنا مصنفى الكتب فى ذلك مجيدا ومقصرا ، ومسهبا ومختصرا ، ووجدنا الأخبار زائدة مع زيادة الأيام ، حادثة مع حدوث الأزمان وربما غاب البارع منها على الفطن الذكى ، ولكل واحد قسط يخصه بمقدار عنايته . ولكل اقليم عجائب يقتصر على علمها أهله . وليس من لزم جهة وطنه ، وقنع بما نمى اليه من الأخبار عن اقليم ، كمن قسم عمره على قطع الأقطار ، ووزع أيامه بين تقاذف الأسفار ، واستخراج كل دقيق من معدنه ، واثارة كل نفيس من مكمنه** » (١٤) .

هذه العناية الثقافية التى تطور اليها علم التاريخ فى القرن الرابع الهجرى نجد نظيرا لها عند المقدسى ، الجغرافى العظيم الذى عاصر المسعودى ، ومات سنة ٣٧٥ هـ ، فهو يعول فى كثير مما يكتبه على اختباره الشخصى لما شاهده بعينه ، ولذلك يقول : « **وما تم لى جمعه** (أى **كتابه أحسن التقاسيم**) **الا بعد جولانى فى البلدان ، ودخول أقاليم الاسلام ، ولقائى العلماء وخدمتى الملوك ، ومجالستى القضاة ، ودرسى على الفقهاء ، واختلافى الى الأدباء والقراء ، وكتبة الحديث ، ومخالطة الزهاد والمتصوفين ، وحضور مجالس القصاص والمذكرين** » (١٥) .

وقد اتصل بعد ذلك اجتهاد المؤرخين المسلمين للتخلص التدريجى من الاعتماد المطلق على الروايات برغبة التسجيل والتدوين الى الاتصال المباشر بالمصادر التاريخية لغايات ثقافية أخرى تتجاوز فكرة التوثيق المطلق ، وذلك بعد تطور وعى الأمة الاسلامية بذاتها التاريخية ، باتساع آفاق الدولة الاسلامية ، ونشوء دويلات صغيرة متعددة ، ذات ألوان حضارية متباينة ، وان جمعها أصل واحد هو الاسلام ، والخلافة التى بقيت فى ضمير الأمة الاسلامية رمزا للوحدة على الرغم من كل ما عرفه العصر العباسى من الانقسام وتعدد الدويلات (١٦) . ومن هنا أصبحت الرؤية التاريخية فى هذه المرحلة تقوم على الاعتراف بالتعدد المنبثق عن الوحدة والمنتظم فيها فى نفس الوقت . ولذلك أخذ علماء كل اقليم منذ القرن الرابع يعنون بالتأريخ لأقاليمهم عن طريق السير والتراجم أو الحوادث التاريخية . ومثل هذه المؤلفات الاقليمية تتضمن كثيرا من المواد التاريخية ذات القيمة العلمية الخاصة ، لأن المؤلفات الجامعة ذات الصبغة الواحدية فى تفسير التاريخ كما نعرفها عند الطبرى ، لم تعن عناية كافية

بالاعتراف بهذا التعـدد الذى عرفته الحضارة الاسلامية منذ القرن الرابع الهجرى .

وفى هذه المؤلفات ذات الطابع الاقليمي أخذ المؤلفون يتخلون عن تلك النزعة الدينية القديمة فى تفسـير التاريخ ، فاكتسبت أعمالهم طابعا مدنيا ، ومالت الى الاقتصار على ذكر اخبار امير الاقليم وحاشيته . وفى هـذا المجال استعاض المؤرخون عن المبررات الدينية القديمة بالدعوة الى القيمة الأخلاقية والعملية لدراسة التاريخ ، فهو عندهم يقص ذكر الأفعال الطيبة ، ويبسطها أعمالا نافعة فى تربيه الأجيال القادمة ، كما نجد مثلا عند ابن مسكوية فى « **تجارب الأمم** » ، الذى كان يكتب من أجـل بث قيم أخلاقية وسياسية وعملية يبدو فيها تأثره بآداب البلاط الفارسية وعلم الأخلاق اليونانى واضحا .

وتتضح هذه النزعة العملية فى تأليف ابن مسكويه أكثر ما تتضح حين نراه معنيا بأخبـار التآمر والخيانة ، فقد اضطر — لتبرير عنوانه : « **تجارب الأمم** » — أن يدون الفضائح التى تعد مفسدة للأخلاق ، وذلك مثل الحيل التى خلع أو عين بها الوزراء ، والطـرق الوضيعة التى استخدمت فى اغراء الرجال على خيانة سادتهم وأمرائهم (١٧) .

وهذه النزعة الأخلاقية فى تفسـير التاريخ تمتد فى التراث التاريخى عند المسلمين حتى بعد عصر ابن خلدون ، حيث نجد السخاوى يروى فى كتابه : « **الاعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ** » عن بعض المؤرخين أقوالا تتصل بتأكيد هذا المعنى ، مثل قول أحدهم فى وصف الفـائدة العمليـة والأخلاقية لعلم التاريخ : « انه (أى علم التاريخ وما فى معناه) دال على معالى الأمور ، ومرشد لكرائم الأخلاق والأفعال ، وزاجـر عن الدناءة والقبح ، وباعث على صواب التدبير وحسن التقدير ورفق السياسة : يكون للأديب تبصرة ، وللعالم الأريب تذكرة ، ولسائر الناس مؤدبا ، وللملوك استراحة ، تعمر به المجالس فى الجد والهزل ، وتتضح بأمثاله الحجج ، وتبلغ به الارادة بأخف مؤونة ، ويستولى به عـلى الأمـور كأنها مشاهدة » (١٨) .

على ان هذا المعنى التعليمى فى درس التاريخ الذى لا يكاد يخلو منه مؤلف تاريخى فى عصر ما بعد الطبرى ، لم ينف تماما اهتمـام بعض المؤلفين بابراز المغزى الدينى لهذا العلم ، فقـد ظلت فـكرة العبرة والتأسى تراود كثيرا من المؤرخين بعد ذلك ، كما ظل الغرض النقدى فى تقويم أسانيد الحديث قائما ، وفى ذلك يقول السخاوى نفسه فى موضع آخـر من كتابه : « **ومن أجل فوائده انه أحد الطرق التى يعلم بها النسخ فى أحد الخبرين المتعارضين المتعذر الجمع بينهما .. وأما ما لعله يذكر فيه من أخبـار الأنبياء ، صلوات الله عليهم ، وسنتهم ، فهو ، مع أخبار العلماء ومذاهبهم والحكماء وكلامهم ، والزهاد والنساك ومواعظهم ، عظيم الغنـاء ، ظاهر المنفعة ، فيما يصلح به الانسان أمر معاده ودينه وسريرته فى اعتقاداته ، وسيرته فى امور الدين ، وما يصلح به أمر معاملاته ومعاشـه الدنيوى** » (١٩) .

هذه بعض ملامح التراث التاريخى عند العرب حتى عصر ابن خلدون الذى تقدم فكرة التاريخ عنده ملمحا متميزا عن كل ما سبقه من المؤرخين ففى مقـدمة تاريخه المسمى : « **العبر وديوان المبتدأ والخبر** » ، يتحدث ابن خلدون عن عـلم التاريخ بوصفه عـلم نظر وتحقيق ، وتعليل للكائنات ومبادئها دقيق ، كما انه علم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق ، فهو لذلك أصيل فى الحكمة عريق ، وجدير بأن يعـد فى علومها وخليق (٢٠) .

وقد أدرك ابن خلدون منذ البداية انه يدعو الى علم مبتكر لم يصنف أحد فيه من قبل ، على الرغم من التفاته الى جهد المسعودى الذى يقول فيه : « **فاما ذكر الأحوال العامة للآفاق والأجيال والأعصار فهـو أس للمؤرخ تنبنى عليه أكثر مقاصده ، وتتبين به أخباره .. وقد كان الناس يفردونه بالتأليف ، كما فعله المسـعودى فى كتاب : « مروج الذهب » ، شرح فيه أحـوال الأمم والآفاق لعهده فى عصر الثلاثين والثلاثمائة غـربا وشرقا ، وذكر فيه نحلهم وعوائدهم ، ووصف البلدان والجبال والبحار والممالك والدول**

وفرق شعوب العرب والعجم ، فصار اماما للمؤرخين ، يرجعون اليه ، وأصلا يعولون فى تحقيق الكثير من اخبارهم عليه » (٢١) ٠

غير ان ابن خلدون على الرغم من تقديره لجهد المسعودى من قبله ، يتحدث فى مقدمته ، بما يدل على ان منهجه فى هذا المجال مستحدث الصنعة ، غزير الفائدة ، أعثر عليه البحث ، وادى اليه الغوص ٠ والحق ان ابن خلدون قد خطا فى هذه المقدمة خطوة جديدة فى التفكير الفلسفى والتاريخى معا عند المسلمين ٠ ففى مجال التاليف التاريخى من حيث قضية المنهج الأمثل فى دراسة التاريخ ينبه ابن خلدون الى أن كثيرا من المؤرخين لا يكادون يتجاوزون فى كتاباتهم التاريخية التزام النقل المباشر عن سابقيهم والرواية عنهم ، ظنا منهم بأن التاريخ ليس الا حكاية أخبار السلف للعبرة والمثل والتسلية فحسب ، مع ان التاريخ فى جوهره نظر عميق فى سنن الاجتماع البشرى ، وما يطرأ على الحياة الانسانية من تطور تبعا لظروف العمران المرتبطة بظروف البيئة والمناخ ، فقد يكون هذا العمران بدويا ، « **وهو الذى يكون فى الضواحى وفى الجبال ، وفى الحلل المنتجعة فى القفار وأطراف الرمال** » ، وقد يكون حضريا « **وهو الذى بالأمصار والقرى والمدن والمدر للاعتصام بها والتحصن بجدرانها** » ٠ وللعمران فى كل هذه الأحوال أمور تعرض من حيث الاجتماع عروضا ذاتيا ، وتؤثر فى مسار التاريخ ، فالتطور الذى تنتقل به الدولة من البداوة الى الحضارة ، لا تكفى فيه أخبار الرواة كما كان الأمر قديما ، أو فكرة العظة والتأسى التى غلبت على أكثر المؤرخين ، وانما يمكن أن يحلل تحليلا اجتماعيا نفسيا واقتصاديا سياسيا بحيث يمكن تفسير حركة التاريخ فى وضوح ويسر ٠

مثل هذا المنهج الاجتماعى فى تفسير التاريخ يقتضى أن يكون المؤلف عالما بقواعد السياسة وطبائع الموجودات ، واختلاف الأمم والبقاع والاعصار فى السير والاخلاق والعوائد والنحل والمذاهب وسائر الاحوال ، بالاضافة الى : « **الاحاطة بالحاضر من ذلك ، ومماثلة ما بينه وبين الغائب من الوفاق ، أو بينهما من الخلاف ، وتعليل المتفق منها والمختلف ، والقيام على أصول الدول والملل ، ومبادىء ظهورها وأسباب حدوثها ودواعى كونها ، وأحوال القائمين بها وأخبارهم ، حتى يكون مستوعبا لاسباب كل خبرة » (٢٢) ٠**

واذا كانت هذه الملاحظات مما يتعلق بالفلسفة النقدية للتاريخ ، فان فى مقدمة ابن خلدون جانبا آخر يدخل فى باب الفلسفة التأملية للتاريخ (٢٣) وفى هذا المجال يرد كلامه حول حركة التاريخ (٢٤) ، وأسباب قيام الحضارات ودواعى انهيارها ، مما كان يمكن أن يضيف موضوعا مهما الى موضوعات الفلسفة الاسلامية التقليدية ٠ وقد نبه ابن خلدون الى هذا العلم الفلسفى ودعا الى النظر فيه ، وقال : « **فهو لذلك أصيل فى الحكمة عريق ، وجدير بان يعد فى علومها وخليق** » ٠

وهكذا حاول ابن خلدون أن يؤسس علما وضعيا من علوم الفلسفة الاجتماعية ، لم تعرفه الفلسفة من قبل ، فقد ظلت مشغولة بقضايا ذات صبغة ميتافيزيقية خاصة ، تدور حول مسألة التوفيق بين الدين ، كما نزل به الوحى المبين ، والفلسفة بمقولاتها اليونانية الخاصة ، حتى انتهى الامر بفلاسفة المسلمين الى الدوران فى فلك الفلسفة اليونانية ، والاستغراب فى الانشغال بما أثارته من مسائل ، وتأكيد النزعة العقلانية اليونانية ، والتقريب بينهما وبين المقولات الاسلامية ، دون الاهتمام الكافى بتأكيد النزعة العقلانية الاسلامية نفسها تأكيدا يحفظ لها أصالتها الخاصة فى تفسير قضايا الوجود والمعرفة ، مما جعل مؤلفا مثل الغزالى يستشعر خطر هذه الفلسفة الوافدة على التراث الاسلامى ويقف منها موقفا نقديا مشهودا (٢٥) ٠

وقد قرر ابن خلدون فى تواضع ما يرجوه لهذا العلم من بعده على أيدى المؤرخين والفلاسفة من نماء وازدهار فقال : « فان كنت قد استوفيت مسائله ، وميزت عن سائر الصنائع أنظاره وأنحاءه ، فتوفيق من الله وهداية ، وان فاتنى شيء فى احصائه ، واشتبهت بغيره مسائله ، فللناظر المحقق اصلاحه ٠ ولى الفضل لأننى نهجت

له السبيل ، وأوضحت له الطريق ، والله يهدى بنوره من يشاء » (٢٦) .

غير أن هذا الدور الرائد فى فلسفة التاريخ ، بجانبيها النقدى والتأملى ، لم يجد من يقوم عليه بعد ابن خلدون فلا مؤرخو المسلمين عنوا بالاخذ بمنهجه فى دراسة التاريخ عناية كافية ولا فلاسفة المسلمين رحبوا بموضوعه الفلسفى الجديد ، كما ينبغى ، بل ظل المؤرخون معنيين بفكرة تسجيل الاحداث دون أن يقيموا دراساتهم فى التاريخ على أساس من تفسير الظواهر التاريخية تفسيرا اجتماعيا وحضاريا شاملا ، بحيث يصبح البطل التاريخى فيها استجابة حقيقية لتحديات عصره . ولذلك يغلب على أكثرهم العناية بسرد أخبار الملوك والساسة دون الاهتمام بأحوال العمران المرتبطة بهم ، التى كانوا نتاجا ثقافيا وحضاريا لها . وقد لاحظ المستشرق جب هذه الظاهرة فقال : « **وهناك مسألة مازالت مستغلقة من وجهة نظر علم تدوين التاريخ عند المسلمين . وهذه المسألة هى أنه لا يوجد ما يدل على أن أحدا من خلفاء ابن خلدون قد درس أو طبق المبادىء التى أذاعها على الرغم من تألق نجم مدرسة المؤرخين المصريين فى القرون التالية ، وانصراف الهمم الى التاريخ فى تركية ، حيث ترجمت المقدمة فى القرن الثامن عشر الميلادى** » (٢٧) .

وقد ظل المنهج التقليدى فى التاريخ سائدا بعد ذلك دون أن يبدو لابن خلدون أثر يذكره فى توجيه حركة التأليف التاريخى ومناهجه ، حتى اننا لنجد مؤرخا مثل الجبرتى الذى عاش حتى أدرك الربع الاول من القرن التاسع عشر يبدو متأثرا بطريقة التأليف التى درج عليها المؤرخون المسلمون قبل عصر ابن خلدون . ولذلك فان كثيرا من أحكامه كانت تجىء وفقا لمفهومه الدينى، « **فهو لم يفهم مثلا أن انسحاب الفرنسيين من مصر كان يرتبط بتغييرات حدثت فى السياسة الأوروبية ، وانما جاء تعليقه على خروجهم بأن الله قد سلط عليهم من كان سببا فى التخلص منهم** » (٢٨) . **وفى ذلك يقول الجبرتى : « اذا تأمل العاقل فى هذه القضية يرى فيها أعظم الاعتبارات والكرامة لدين الاسلام حيث سخر الطائفة الذين هم أعداء للملة هذه ، لدفع تلك الطائفة ومساعدة المسلمين عليهم ، وذلك مصداق الحديث الشريف وقوله صلى الله عليه وسلم : « ان الله يؤيد هذا الدين بالرجل الفاجر » ، فسبحان القادر الفعال »** (٢٩) .

كذلك تبدو فكرة العبرة والتأسى بما سبق من أحوال الامم واضحة فى فكرة التاريخ عند الجبرتى كما كانت عند المؤرخين السابقين على عصر ابن خلدون ، فهو يقول : « والغرض منه الوقوف على الاحوال الماضية من حيث هى ، وكيف كانت ، وفائدة العبرة بتلك الاحوال والتنصح بها ، وحصول ملكة التجارب بالوقوف على تقلبات الزمن : ليحترز العاقل عن مثل أحوال الهالكين ، من الأمم المذكورة السالفين ، ويستجلب خيار أفعالهم ، ويتجنب سوء أقوالهم ، ويزهد فى الفانى ، ويجتهد فى طلب الباقى » (٣٠) .

هذه ملامح عامة عن فكرة التاريخ فى التراث العربى قبل العصر الحديث ، فماذا يعنى هذا التراث التاريخى بالنسبة الينا ؟ وما موقفنا منه ؟ وكيف يكون سبيلا الى ابداع تاريخى جديد يواجه ظروف عصرنا ومتغيراته ؟ .

وأول قضية تتصل بهذا التراث تتعلق بنشر هذا التراث وتحقيقه تحقيقا علميا موثقا ، فمن الثابت أن جانبا كبيرا من هذا التراث لا يزال مخطوطا ، بل ان بعض ما نشر من هذا التراث ينطوى على أخطاء علمية ، فتوثيق هذا التراث هو المهمة الاولى التى يجب على الباحثين القيام عليها، قبل أية محاولة لتفسيره والانتفاع به فى رأى بعض الباحثين . وهذا التوثيق يقتضى بالضرورة العمل على جمع التراث العربى الموجود فى أنحاء العالم المختلفة ، والشروع فى ضبطه وتحقيقه تحقيقا علميا موثقا .

وتأتى بعد قضية التوثيق قضية التفسير التى يجب أن تقوم على أساس النظر الى هذا التراث التاريخى نظرة علمية موحدة فى اطار موقف انسانى وحضارى عام ، بحيث تشكل جزئيات هذا التراث المفردة بناء كليا مشتركا ينبثق عنه

وعى باطنى حقيقى بروح هذه الحضارة على أساس علمى متين ·

وفى مرحلة التعرف على حقيقة هـذا التراث العلمية ينبغى ألا نقع فى خطأ الاستغراق التام فى الجانب الوثائقى من هذا التراث ، بحيث تفقـد جزئياته المنفردة معناها الكلى المنبثق عن طبيعـة العصر والحياة التى نشأت فيها · وبمثل هـذه النظرة لا تصير مسألة البحث فى التراث التاريخى قضية من القضايا اللغوية التى يكتفى فيها بالبحث فى العلاقات الداخلية المستخدمة فى صـياغة الوثائق والكتب والمخطوطات · ولقد ظلت دراسة تراثنا التاريخى تقوم عند كثير من مؤرخينـا المعاصرين ــ بعد أن استبدلت فكرة التوثيق بفكرة العبرة التقليدية التى جرى عليها المؤرخـون القدامى ــ على الاكتفاء بجمع الوثائق وتدوينها دون العناية بتفسيرها تفسيرا ثقافيا شاملا يكشف عن وعى هذه الحضارة بنفسها · ولذلك لا تقـدم مثل هذه الاعمال فهما عمليا دقيقا لخصائص هذا التراث التاريخى ، فالنجاح الذى أحـرزناه فى تحقيق النصوص المختلفـة ، وجمـع الوثائق التاريخية ، على الرغم من أهميته الكبرى فى تقديم المادة العلمية الاولية للتعرف على حقيقة هـذا التراث ، لا يعنى بالضرورة أنه قدم الافكار المفيدة التى تعيننا على تحقيق هذه الغاية ، بل لابد من نظرة فلسفية شاملة لكل هذا التراث تكشف عن رؤية هذه الحضارة لنفسها ذاتا معينة تسـتقل بسمات شخصية عما حولها من الحضـارات ، وتتفاعل معها فى نفس الوقت طبقا لنظام معين من التصورات والقيم والتقاليد الاجتماعية ·

من أجل ذلك ينبغى ألا تشغلنا قضية التوثيق بتفصيلاتها العديدة ذات الطابع التكديسى عـن رؤية ثقافية للتاريخ ، فعلم التاريخ ــ حتى عـلى مستواه العالمى يقاسى فى عصرنا الحاضر من عيب هو أن نتائجه لم تبلغ الحـد الكافى من دقـة الصياغة ووضوح الرؤية · فمما لاشك فيه ان **« كل من له اطلاع على عدد من المؤلفات التاريخية يجد صعوبة فى التخلص من احسـاس بعـدم الارتياح يساوره بين حين وآخر عند القائه نظـرة فى المراجع الى الفيض الطامى الذى لا حصر له من الابحاث ذات الموضوع الواحد والمقالات والمصـادر المنشورة التى تضاف الى مادة التاريخ من شـهر الى شهر بكل قطر من الاقطار · فهو يرى علمـاء العالم بأجمعه يشقون طريقهم اكثر فأكثر نحو أشد التفاصيل دقة»** (٣١)· فهل نعين هذه التفاصيل على الوصول الى مركب ثقافى فى عام نتبين مـن خلاله حقيقة الذات التاريخية للأمة التى نحـن بصدد النظر فى تاريخها ؟ هناك من العلمـاء من يشكك فى ذلك ، فيقول : « **غالبا ما تزاح الأتربة عن مادة لا يحتاج اليها أحد ، وشاهد ذلك مـا يملأ وطاب العلماء ، بل مخازنهم ، مـن المـواد المكدسة والمحالة تحليلا ناقدا، والتى ترقد فى انتظار من يتولى التوليف · فهناك من المصـادر ما ينشر ، مع أنه ليس بالمصادر ، وانما هو برك راكدة · ومع ذلك فالغلطة لا تدور حـول نشر المصادر فحسب ، بل تدور أيضا حول تحليـل المادة بوصفها موضوعا واحدا يدور حوله البحث فان الدارس المسكين يبحث عن مادة يجرب بهـا نواجذ فكره ، فتقذفه المدرسة بقرميدة من المادة التاريخية** » (٣٢) ·

من أجل ذلك نقول أن قضية التأليف التاريخى ليست قضية توثيق تكديسى ، دون الاهتمـام بقضية التركيب الثقافى للتاريخ · وهذا التركيب لا يتم الا عن طريق وضع السؤال المناسب الذى يجعل لاهتمامنا التاريخى معنى حيا ، فكل تـأمل تاريخى يجب أن يبـدأ فى الحقيقة من اهتمامنا بالحياة ، لان واقعة التاريخ الماضى لا تنفصل عن الواقع الحى فى حس مؤرخ الحضارات · ومثـل هذا الاهتمام هو الذى يجعل الحـوار بين الماضى والحاضر ممكنا فى عمله ، وهو وحده الذى يضفى عليه معنى خاصا لدى معاصريه · وبمثل هـذا لا يتحول انتاجنا التاريخى الى انتـاج ميكانيكى بحت لا روح فيه · ومع ذلك ، فان هذا لا يعنى أن يكون انتاجنا فى التأليف التاريخى ذا طابع عاطفى جمالى يتجه الى استرضاء جمهور القراء ، لأغراض أدبية وعاطفية ، كما نجد فى أعمال بعض المؤرخين الذين استطاعوا أن يتخلصـوا من تلك النزعة التكديسية الوثائقية التى لا تهتم بالتركيب الثقافى لما تعرض من تفصيلات تاريخية ، ولكنهم وقعـوا

فى هوة التبرير والتوفيق باسم كمال الماضى المطلق ليصير مثلا تاريخيا أعلى للحياة ٠

والحق أن المثل التاريخى الأعلى فى تاريخ الشعوب المختلفة قد يكون مجرد مفهوم ممتاز يستطيع الانسان اسقاطه على الماضى بصرف النظر عن حقيقته التاريخية ٠ وعند استقراء أنماط المثل العليا فى التاريخ وتتابعها الزمنى على مدى آماد طويلة يتضح لنا أن هذه المثل تسير فى خط معين من التطور ٠ ففى الفترات الاولى للحضارة يبدو أن تلك المثل قد يعوزها الاساس التاريخى الحق : **« فهى مثل عليا للسعادة البحتة يتم تصورها فى ابهام وغموض بالغ ، كما أن البعد بيننا وبينها عظيم ٠ ثم يحدث على التدريج أن يذكر ماض حقيقى ـ يبدأ فى القيام بدور أكبر ـ فيزداد المحتوى التاريخى ، وتصبح المثل العليا أكثر تحديدا وأقرب الى منال أيدينا ٠ فبينما المثل الأعلى للسعادة البالغة الكمال تبحث عنه الاعين بحسرة ، لانه فقد الى الابد ، تنشأ الحاجة الى العيش وفق المثل الأعلى ٠ ذلك أن الصفة التاريخية للمثل الاعلى لم تزد وحدها بل زادت كذلك الصفة الاخلاقية » (٣٣) ٠**

وفى تفسير التاريخ يمكن أن يؤدى هذا المثل الاعلى دورا مهما فى حركة التقدم ، وذلك اذا التزم المؤرخ فى صياغته الدقة العلمية التى تكشف عن روح الامة وسعيها الجاد فى بناء حضارة الانسان ومن الانحراف العلمى فى هذا الصدد النظرة التجزيئية الى التراث ، مثل الوقوف عند حدث تاريخى واحد فى اطاره السياسى الخاص ،منفصلا عن المعطيات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التى نشأ فى ظلها هذا الحدث ، ودون الاهتمام الكافى باكتشاف العلاقة بينه وبين اطاره الحضارى العام ٠

ان اهتمام الباحثين بهذا التركيب الحضارى للواقعة التاريخية يجعل أسئلة المؤرخ حول تراثنا التاريخى واضحة الهدف والمغزى ٠ وبهذا نقترب من فلسفة التاريخ فى صورة علمية جديدة تختلف عما أشار اليه هيجل ، حيث فرق بين التاريخ الاصلى الذى يكتبه المؤرخ ، وهو يعيش أصل الاحداث ، والتاريخ التأملى الذى يجاوز فيه المؤلف العصر الذى يعيش فيه لكى يؤرخ لعصر آخر ، ثم التاريخ الفلسفى الذى يدرس فيه التاريخ من خلال الفكر ٠ وهذا القسم الاخير من مناهج الدراسة التاريخية فى فلسفة هيجل يقوم على أساس أن التاريخ هو تاريخ الانسان والفكر جوهرى بالنسبة له ، فهو ما يميزه عن الحيوان، وهو العنصر الضرورى اللازم للاحساس والمعرفة والتعقل (٣٤) ٠

واذا كان هيجل ينطلق من الفكر الخالص فى تفسير التاريخ ليقيمه على أساس روحى مطلق ، واذا كان ابن خلدون من قبله يفسر حياة الدول تفسيرا اجتماعيا دون أن يغفل العنصر الروحى فى ذلك ، فاننا ندعو الى تفسير ثقافى شامل ، لا يهمل الاساس الاجتماعى ، ولا العنصر الروحى معا وانما يتولى ، الى جانب ذلك ، العناية بتحديد أنماط الحياة والفن والفكر مجتمعة كليا ٠ ومثل هذا التحديد لتلك الانماط قد يكون أفضل سبيل لفهم تطور الأحداث التى تعنى بالتأريخ لها ، بل ان هذا هو السبيل المجدى لفهم حضارتنا الجديدة ، اذا أردنا أن نعى قيمتها ، وندرك مثلها حق الادراك ، لان لكل حضارة درجة معينة من الانغماس فى الماضى تعد شرطا أساسيا لحياتها ٠ ومثل هذا الطموح فى تصور دور المؤرخ يكاد يجعل من عمله بعثا عيانيا للماضى ، ورؤية حية له بحيث يصح فى النهاية أن نطلق عليه « التركيب العضوى للماضى » ، وهى العبارة التى استخدمها اشبنجلر كعنوان اضافى لكتابه : « **اضمحلال الغرب** » ٠

ان الغاية الكبرى التى تقوم عليها فكرة الاهتمام بتراثنا التاريخى انما تنبع فى رأينا من فكرة ضرورة معرفة الذات ، فلكل حضارة ذات تاريخية خاصة هى بها ما هى ، فهذه المعرفة فضلا عن فائدتها العملية فى توجيه حركة التقدم نحو ما هو أصيل ونبيل فى صميم هذه الحضارة ، هى فى ذاتها غاية سامية للانسان ٠ ولقد قدم الباحثون نظريات مختلفة فى تفسير نشأة الحضارات وتطورها ، فمنهم من يقول بفكرة الاجناس البشرية وخصائصها الوراثية التى تتحكم بالضرورة فى صناعة التاريخ ٠ وهى نظرية

ساقطة من وجهة النظر العلمية ، لان الاجناس ، بما هي أجناس ، لا تتفاضل فى استعدادها للرقى وقابليتها للتقدم (٣٥) . ومنهم من يقول بحتمية البيئة الجغرافية وأثرها الحاسم فى نشأة الحضارات . وهى نظرية قابلة للنظر ، لان الواقع التاريخى لا يؤيدها ، اذ لا تنقسم حضارات العالم عبر التاريخ وفقا لمواقع جغرافية محددة (٣٦) . وهناك من العلماء من يفسر نشأة الحضارات وتطورها تفسيرا ماديا اقتصاديا ، بحيث تصبح العلة الوحيدة فى ذلك ، هى النمط الاقتصادى السائد فى المجتمع ، وما يؤدى اليه من تطور حتمى (٣٧) . وهو تفسير يغفل جانب الارادة الانسانية وحريتها فى صناعة التاريخ (٣٨) . وقد قال فيكو المتوفى سنة ١٧٤٤ بنظرية التعاقب الدورى للحضارات على أساس ان المجتمعات الانسانية تمر بمراحل معينة من النمو والتطور والفناء ، وهى نظرية قريبة الى حد ما من نظرية ابن خلدون فى نشأة الحضارات وتدهورها التى عرضنا لها من قبل ، غير أن دوائر فيكو الحضارية يفضى بعضها الى بعض ، فلها دائما عودات ، اذ تفضى المرحلة اللاهوتية فى نظريته الى المرحلة البطولية فالمرحلة الانسانية التى تتضمن بذور الانهيار والفناء ، لتعود الدورة من جديد الى المرحلة اللاهوتية وهكذا . وقد قامت على هذه النظرية بتفصيلاتها المختلفة اعتراضات كثيرة لانها تنطوى على تبسيط مخل بالحقيقة التاريخية ، وتقوم على افتراض وجود قوانين صارمة تتبعها الانسانية من مرحلة الى مرحلة (٣٩) .

وهناك الى جانب هذه النظريات نظرية اشبنجلر (ت ١٩٣٦) الذى يرى أن الحضارة كائن عضوى طبيعى ، ينشأ فينمو ثم يزدهر فيشيخ ، حتى يلحقه الفناء ، حين تفقد الحضارة القدرة على العطاء وتصبح كالشجرة التى فقدت عصارتها ، ونضب فيها رحيق الحياة ، فتترك وراءها مرحلة الخلق الحضارى ، وتدخل فى مرحلة الاستمتاع المادى والجدل العقلى والآلية البحتة .

وهذه النظرية بما فيها من القول بحتمية فناء الحضارات تغفل فكرة الحرية الانسانية فى حركة التاريخ . وهى تعتمد فى جوانب كثيرة منها على صيغ مجازية شعرية ، ورؤى روحية خاصة لحركة التاريخ بحيث تكاد تكون الحقيقة فيها مثل الحقيقة فى عالم الشعر ، ولذلك لا تصلح أن تكون نظرية علمية كاملة فى تفسير التاريخ ولعل اشبنجلر نفسه كان على وعى ما بما فى نظريته من طابع شعرى فقال : « **يجب أن نلجأ الى الرؤية الشعرية فى دراسة التاريخ** . (٤٠)

أما النظرية التى هى أقرب الى الحقيقة فى تفسير نشأة الحضارات وتدهورها ، فهى نظرية التحدى والاستجابة التى قال بها توينبى ، فمبدء الحضارات عنده هو حصيلة تفاعل ، فالظروف الصعبة لا السهلة هى التى تستثير فى الامم قيام الحضارات ، لان السهولة عدو الحضارة . على ان التحدى الذى يواجهه مجتمع من المجتمعات قد يكون ضعيفا عاجزا تماما عن خلق استجابة ناجحة فى الطرف الآخر ، وقد يكون على عكس ذلك قويا بالغ القوة بحيث يحطم روح الاستجابة المبدعة لديه . ولهذا فان التحدى الامثل الذى يستنفر ارادة المواجهة ويخلق رد فعل ناجحا ، ويستثير الاستجابة الخلاقة فى المجتمع المتحدى هو التحدى الاوسط الذى يقع بين الافراط والتفريط ، وهو الذى يسميه توينبى بالوسط الذهبى . (٤١)

هذا مجمل النظريات المختلفة التى أوردها العلماء فى تفسير نشأة الحضارات وتطورها ، وهى ان كل جانب منها على شىء من الصواب فى تفسير جانب من العوامل المؤثرة فى ذلك ، فانها لا تمثل بحال الاساس الواضح الذى هو أول الاسباب وأصلها . ذلك ان الحضارة انما تنشأ وتتطور حين يتحقق لمجتمع ما معرفة بالنفس ، فهذه المعرفة هى التى تؤصل المغزى التاريخى لوجود هذا المجتمع ووعيه التشخيصى بدوره فى الحياة .

وهذا الوعى التشخيصى الذى يعمق الحس التاريخى فى أبناء حضارة ما انما ينشأ فى المجتمعات الانسانية تحت تأثير عاملين أساسيين الاول : هو وجود دين عام أو شبه عام يقدم لهذه الجماعة تفسيرا للحياة ومغزى للوجود

يرتبط فيه الماضي بالمستقبل، وبذلك تصبح بدايات الاشياء ونهاياتها لها معناها في الحس الانساني . ويتمثل ذلك في وعيها بالتاريخ بوصفه الوعاء الزماني الذي تتحرك فيه هذه الأشياء نحو غاياتها . أما العامل الثاني فهو التشكل الاجتماعي أو التنظيم السياسي المتماسك الذي يعطي هذه الجماعة وعيا خاصا بذاتها الحضارية ورسالتها الانسانية ، مهما يكن من أمر هذه الرسالة ، فمثل هذا الوعي هو الذي ينشىء في ضمير هذه الجماعة الحس التاريخي بالماضي ، ومغزاه بالنسبة الى المستقبل . وبعبارة أخرى : ان المجتمع الانساني يحتاج لكي يتحقق له وعي ما بفكرة التاريخ أن تكون لديه فلسفة ما للحياة : دينية تفسر مغزاها أو سياسية تبرر حركتها . (٤٢)

وحين يتحقق لمجتمع ما هذا الوعي بصورة أو بأخرى ، تبدأ الحضارة في الازدهار والتقدم لانه يكون حينئذ قد حقق معرفة بالنفس قادرة على اطلاق عناصر الاصالة في هذه الامة من مجال القوة التي طال كمونها الى مجال الفعل الخلاق . فاذا افتقد هذا الوعي افتقد القدرة على الابداع .

وهذه النظرية التي نقول بها أساسا لنشأة الحضارة ، لا تناقض بوجه ما نظرية توينبي التي تقول ، كما سبقت الاشارة ، بفكرة التحدي والاستجابة ، وانما تقدم الاصل الواقعي الذي تفتقده هذه النظرية . ذلك أن الاستجابة ، لا تعتمد ، في تعليل توينبي ، على أساس حضاري غير وجود المبدع الذي يمكن أن نتساءل بدورنا عن علة وجوده أحيانا ، وافتقاده أحيانا أخرى ، بل ان النظرية تبدو كأنها تقول بعنصر المصادفة في تعليل ذلك . والحق ان هذا الابداع انما يتم حين يتم وفقا لهذا الوعي التاريخي بالنفس ، الذي نسميه معرفة الذات الحضارية . فاذا أغفلنا هذا الاساس في فهم سيكلوجية الابداع ، لم نجد مبررا واضحا لتفسير نشأة الحضارات . والحق ان نظرية توينبي تكاد تكون معتمدة على أساس غيبي غير مفهوم في هذا الصدد ، وذلك حين تقول بوجود ايقاع أساسي في التاريخ يتمثل فيما يمر بالمجتمعات من ظروف : فهناك في تاريخ المجتمعات حالات تكون فيها على درجة نسبية من الدعة والسكون ، كما أن هناك فترات أخرى يتم فيها قدر كبير من النشاط والتقدم . ولذلك يستخدم توينبي في الاشارة الى هاتين الحالتين المصطلحين الصينيين « ين ويانج » فحالة « الين » عنده تمثل الركود ، وحالة « اليانج » تمثل الاندفاع (٤٣) .

هكذا يصبح تاريخ الانسانية في فلسفة توينبي سلسلة من الفعل ورد الفعل ، دون أن يكون هناك تفسير واضح لسبب هذا أو ذاك . فاذا قلنا ان ثمة عاملا آخر هو علة ذلك الاندفاع أو الركود ، وهو انبثاق وعي الجماعة بذاتها الحضارية ، أو كمونه لسبب أو آخر ، استطعنا أن نقدم تعليلا واقعيا لهذا التطور الذي لا يجري بالضرورة ، وفقا لايقاع منتظم كما يقول بحيث يتعاقب الاندفاع والركود على التوالي ، بل وفقا لمدى تحقق هذه المعرفة الحضارية للذات وافتقادها في مجتمع ما .

على أساس هذا التفسير لنشأة الحضارات وتطورها يجب أن ينبع اهتمامنا بتراثنا التاريخي، وليس على أساس فكرة التأسي بأخبار السابقين ، كما كان يقول المؤرخون القدامى ، أو من أجل التوثيق التكديسي الذي شغل أكثر مؤرخينا المعاصرين عن فكرة التاريخ ، وانما يصبح هذا الاهتمام صادرا عن رغبة صادقة في معرفة بالنفس وهي المعرفة التي تتحقق خير ما تتحقق بدراسة هذا التراث التاريخي دراسة علمية . واذا كانت هذه هي غايتنا من الاهتمام بذلك التراث ، فان الاسئلة التي يطرحها المؤرخون عادة في هذا المجال تحتاج الى أن نعيد النظر فيها من جديد وفقا لهذه الرؤية التراثية الجديدة .

وقد يظن بعض الباحثين أن غايتنا في هذه الدراسة يجب أن تتجه الى علم النفس الجماعي للامة العربية ، ما دمنا نقصد الى معرفة الذات التاريخية فيما نعرض له من تراث . وقد حاول أحدهم أن يقدم تحليلا نفسيا للذات العربية ، على أساس من تراثنا التاريخي في حكايات الكرامات الصوفية والاسطورة والحلم ، فانتهى الى القول بأن الذات العربية تشكو من تخمة في حكايات

الكرامات والتصوف ، « وهى ذات منجرحة تفتش عن بلسم يكون فعليا ، ويكون اشفاء لجسدهما هى وأروحها هى • واذن ؟ لا تستطيع أن تداوى سلوكها أو ذهنيتها التى هى جانب لا ينفصل عن السلوك بالكرامة لا بالتصوف • فمهما بدا هذا الاخير شفافا براقا ، يعلن الحب والانسانية وطموح البشرية الى التحقق ، فانه يبقى أقل نفعا من السلاح الجبار الذى شهره المعتزلة منادين : لا حلم الا للعقل •• ان الكرامات والاحلام كأدوات الدفاع اللاوعية قد تخفف من وطأة الحصر والقلق بل وقد تزيل الشعور بهما ، لكنها لا تحل الصراع ولا تجتث جذور الخلل فى التوازن • لا يحل القناع التنكرى محل الوجه الاصيل ، ولا يستطيع الوجه الخارجى الغاء البعد الجوانى للظاهرة • انها كحول نفسية ، تنعش مؤقتا وتبعث نشوة يتبعها صحو • فالاضطراب فى السلوك يبدأ من اللجوء الى تلك الأقنعة التنكرية والوسائل الدفاعية الملتوية ، وهى اضطرابات تتدرج من الانحراف البسيط حتى تبلغ الذهان الوظيفى » (٤٤) •

وبغض النظر عن قيمة هذا التشخيص الفرويدى المرضى لجانب من تراثنا التاريخى ، فان للباحث أن يتساءل : اذا كانت الغاية من اهتمامنا بالتراث تصدر عن اهتمام بمعرفة ذاتنا التاريخية ، فهل يدخل فى ذلك أن يصير علم التاريخ هو علم نفس الماضى ؟ هنـــاك من المؤرخين من يذهب مذهب الدكتور زيعور فى تفسير التـــاريخ ، وفى ذلك يقول بروس مارلش ، وهو واحد من الدارسين الذين عنوا بقضية الربط بين التاريخ وعلم النفس: « على حين أمدت نظريات دارون الانسان الحديث بتفسير ما لأصله ، ونشأته ، وتطوره ، كحيوان طبيعى ، حاولت نظريات فرويد فى فلسفة التاريخ من جهة أخرى أن تلتمس تفسيرا لأصله ونشأته وتطوره كحيوان طبيعى • وقد حاول « تين » المتوفى سـنة ١٨٩٣ كشف طبيعة التاريـخ بدراسة السيكلوجيا القومية ، كما يعكسها الفن والادب بوجه خاص • وقد واصل لامبراخت هذا الاتجاه من بعده فحاول أن يقدم نظرية فى النماذج السيكلوجية فى التاريخ ، وفى ذلك يقـــول : « التاريخ فى ذاته ليس أكثر من علم نفس تطبيقى ولذلك فمن الواضح انه يجب أن يكون علم النفس النظرى مفتاح فهمه فهما كاملا •• ولكن معـــرفة هذه الصلة بين علم النفس والتاريخ شىء ، ومحاولة دعمها وتأكيدها شىء آخر • فيجب للقيام بهـــذا الدعم أن يتضمن الفهم التاريخى فهم أعمق المسائل الاولية ، أو بمعنى أدق تلك المسائل التى يستطيع علم النفس جعلها واضـــحة •• ومن الضرورى كذلك أن يخطو علم النفس الفردى خطوة كافيـــة نحو الفهم الفكرى لهذه المسائل الأولية » (٤٥) •

غير أن دعوتنا الى الاهتمام بتراثنا التاريخـى لا تهدف الى الوصول الى نظرية فى عــلم نفس المجتمع العربى ، ذلك أن هناك تفاوتا واضحا بين مجال المعرفة فى كل منهما • وليس معنى ذلك أن العلاقة بين علم النفس والتاريخ مبتورة تماما . وانما معناه أن مجال علم النفس الجمعى لا يزال أبعد مما نظن ، فاذا جاز لنا الاستعانة بفكـــرة الفهم السيكلوجى لبعض أبطال التاريخ ، فانه لا يجوز لنا بحال أن ندعى العلم بروح الجماهير على أساس من علم النفس الاجتماعى ، فمثل هـــذا النوع من علم النفس غير قابل للمعرفة ، بل هو غير قابل للتصور ، لأنه يؤدى الى نظـــرية فى الاخلاق العنصرية للأجناس ، وهو كلام متهافت لم يعد له وزن من وجهة النظر العلمية المعاصرة ، لان الاجناس البشرية لا تتحدد سماتها النفسية وفقا لعنصرها •

وقد يظن ظان أن هذا الكلام لا يخلو من تناقض اذ كيف تكون دعوتنا الى دراسة تراثنا التاريخى تهدف أول ما تهدف الى تحقيق معرفة بالنفس ، مع أننا نرفض الاساس السيكولوجى لتفسيـــر التاريخ ؟ والحق أن هذا التفسير السيكولوجى انما يتعلق بالأفراد دون الجماعات ، كما رأينا ، ونحن حين نعنى بهذه المعرفة انما نعنى بها عـلى أساس انها تقوم على التركيب الثقافى لعنـــاصر الماضى الذى يكشف عن روح الأمة ، وارادتها الجادة فى صناعة الحياة عبر التاريخ • وهذا الجهـــد التاريخى العظيم هو جهد الأمة كلها ، وليس جهد أفراد بأعيانهم • فالموضوع الذى يجب أن يهتم به الباحث من أجل ذلك ينبغى ألا يدور حـول التاريخ من حيث هو صنع الحكام والساسة ، بل من حيث هو صنع الشعب الذى أنتجهم ، واستجاب

لابداعهم الحضاري في مواقف التحدى . ومعنى ذلك أن التاريخ عندنا هو الصورة التي تقدم فيها الحضارة الحساب لنفسها عما أنجزته في الماضي لا من حيث انه نتاج الساسة ورجال البلاط الذين يمكن أن نخضع أفعالهم لمنطق التحليل النفسي .

غير أنه قد شاع في أذهان كثير من الباحثين أن التاريخ هو من صنع القادة وحدهم ، وهي نظرية قديمة جرى عليها أكثر المؤرخين قديما وحديثا . وقد أخذ كثير من مؤرخي المسلمين بهذه النظرية البطولية في تفسير التاريخ ، فنسبوا الى أبطال بأعيانهم كل حدث تاريخي في تاريخ الحضارة الاسلامية ، دون أن يلتفتوا التفاتا كافيا الى النسيج الثقافي والحضاري الذي صنع هؤلاء الابطال ، والذي كانوا استجابة حقيقية لتحدياته .

ولقد ظلت هذه النظرية واضحة المعالم في تفسير الاحداث عند هؤلاء المؤرخين حتى عصر ابن خلدون الذي تحولت فكرة التاريخ عنده من فكرة البطولة الفردية الى قضية التفسير الاجتماعي للتاريخ في ضوء من قواعد العمران وسنن التطور .

والحق ان القول بان التاريخ ليس الا تاريخ العظماء وتراثهم الذي أنجزوه عبر الاجيال ينطوي على مبالغة عاطفية ، وفيه تجاهل تام لدور الشعب الذي يعد البطل في الاستجابة الحضارية لما يواجهه من تحد ، لان البطولة لا تنشأ من فراغ ، وانما هي تجسيد لآمال الشعب ، فالبطل رمز امته وذروة فاعليتها التاريخية . وليس هناك على الحقيقة بطولة خارج اطارها الشعبي ، بل ان البطولة لا تكون كذلك الا اذا انبثقت عن تراث هذا الشعب التاريخي ، وارتبطت به أشد الارتباط ، ووجدت فيه كل عون على تحقيق الامال ، فاذا لم تكن كذلك سقطت قبل أن تقوم .

ماذا يعني ذلك في منهجنا المقترح بعد الذي قدمنا ؟

معناه ان مؤرخينا يجب أن يكفوا عن كتابة تاريخنا عن طريق الاكتفاء بسرد أخبار الحكام والخلفاء واحدا بعد آخر ، ظنا منهم بأن ذلك يكشف الغطاء عن حركة التاريخ في هذه الحضارة ، كشفا يقدم لأبنائنا ما يكفيهم لمعرفة ذاتهم التاريخية . ولقد آن الوقت لكي نشرع في التأريخ لمراحل هذه الحضارة في مجالاتها الثقافية والشعبية على أساس من نظرية في التطور ، بدلا من التوقف عند أخبار البلاط وأفراده وحدهم ، وبعبارة أخرى اننا ندعو الى أن يصبح التفسير التاريخي غير تابع للتطور السياسي ، وبذلك نستطيع تقسيم مراحل حضارتنا العربية على أسس حضارية وثقافية أخرى ، غير فكرة العصور والحكام التي جرى عليها المؤرخون ، بمعنى ألا نتصور أن السياسة هي أهم مظاهر الحضارة ، وأنها أكثر العوامل أثرا في توجيهها .

اننا اذا استطعنا اعادة النظر في تراثنا التاريخي على هذا الاساس الحضاري نكون قد خطونا خطوة جديدة نحو معرفة حقيقية بذاتنا التاريخية التي هي في نظرنا أساس كل نهضة وتقدم .

هوامش

(١) نقصد بمرحلة البحث عن الذات في التاريخ السياسي للأمة العربية في العصر الحديث تلك المرحلة التي ثار فيها الجدل بين الباحثين حول الروابط الايديولوجية التي تجمع الأمة ، وقد برز منها على الخصوص ثلاثة اتجاهات : (أ) الاتجاه الديني الاسلامي ، وقد تصور أصحابه النهضة في اطار اسلامي ووحدة تجمع شمل المسلمين وتعيد أمجاد الخلافة الاسلامية القديمة ، (ب) الاتجاه العنصري الاقليمي الذي تحدث أصحابه باسم وطنية اقليمية خاصة ، (ج) الاتجاه القومي العربي الذي أكدت الثورة المصرية سنة ١٩٥٢ مساره ، وبارت خطواته على أساس من وحدة اللغة والدين والتاريخ والأمل المشترك بين أبناء الأمة العربية .

(٢) الراغب الأصفهاني ، المفردات في غريب القرآن ، مادة : ورث .

(٣) الزمخشري ، أساس البلاغة ، مادة : ورث .

(٤) الفيروزآبادي ، القاموس المحيط ، مادة : ورث .

(٥) انظر في تفصيل ذلك كتاب محمد اقبال : تجديد التفكير الديني في الاسلام ، ص ١٦٨

(٦) د. أحمد محمود صبحي : في فلسفة التاريخ ، ص ٤٢ .

(٧) أنظر في تفصيل ذلك كتاب توينبي : مختصر دراسة التاريخ ، ص ٢٣٣ وما يليها ، ترجمة الأستاذ فؤاد شبل .

(٨) ادونيس ، مقال بعنوان : مسألة تاريخية ، نقلا عن الدكتور طيب تيزيني : من التراث الى الثورة ، ٨ ص ٢٧٩ .

(٩) الدكتور طيب تيزيني : من التراث الى الثورة ، ص ٢٧٩ .

(١٠) أنظر في تفصيل وجهة النظر المناقضة لذلك كتاب أدونيس : الثابت والمتحول ، وخصوصا ملاحظة الدكتور بولس نويا في المقدمة : « أن التراث هو بمثابة الأب ، ونحن نعلم منذ فرويد أن الابن لا يستطيع أن يكتسب حريته ويحقق شخصيته الا اذا قتل أباه » ، نفسه ، ص ١٦ .

(١١) انظر في تفصيل الكلام على هذه المفهومات كتاب المؤلف : في فلسفة الحضارة الاسلامية ، ص ٢٤٨ ، فما يليها .

(١٢) دائرة المعارف الاسلامية ، مادة تاريخ .

(١٣) ابن قتيبة ، المعارف ، ص ٢ .

(١٤) المسعودي : مروج الذهب ومعادن الجوهر ، ج ١ ، المقدمة .

(١٥) المقدسي : احسن التقاسيم ، المقدمة

(١٦) أنظر كتاب : العالم الاسلامي في العصر العباسي للدكتور حسن أحمد محمود والدكتور أحمد ابراهيم الشريف ، ص ١١٤ فما يلي .

(١٧) مارجليوث . دراسات عن المؤرخين العرب ص ١٢٩ ، ترجمة الدكتور حسين نصار

(١٨) السخاوي ، الاعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ ، منشور مع كتاب علم التاريخ عند المسلمين ، فرانز روزنتال ترجمة الدكتور أحمد صالح العلي ، ص ٤٥٥ .

(١٩) السخاوي ، نفسه ، ص [illegible]

(٢٠) مقدمة ابن خلدون ص ٤ .

(٢١) نفسه ص ٣٣

(٢٢) المقدمة ، نفسه .

(٢٣) نقصد بالفلسفة النقدية للتاريخ ما يثار حول قضايا منهج الدراسة التاريخية من حيث التحليل المنطقي والتصوري للمفهومات التي يقوم عليها البحث التاريخي ، وخصوصا فيما يتعلق بفكرة تفسير التاريخ وفقا لقوانين اجتماعية وعمرانية عامة ، ومدى موضوعية المؤرخ في البحث عن هذه القوانين . أما الفلسفة التاملية للتاريخ : فهي الفلسفة التي يحاول أصحابها النظر في معنى التاريخ ، ومغزى نشاط الانسان وفعله على الأرض بوصفه كائنا تاريخيا ، ويدخل في هذا الباب البحث في طبيعة حركة التاريخ من حيث التقدم والنكوص والدوران ، وما الى ذلك. انظر في تفصيل الكلام على ذلك ، كتاب المؤلف : في فلسفة الحضارة ، ص ١٤١ .

(٢٤) يتصور ابن خلدون حركة التاريخ على أساس من التعاقب الدوري ، فالحضارة تتعاقب على الأمم في اربعة أطوار هي طور البداوة ، ثم طور التحضر ، ثم طور الترف ، ثم طور التدهور الذي يؤدي الى السقوط ، فالحضارات والدول لها أعمار طبيعية كالأفراد . وهذا التصور البيولوجي للحضارات يوضحه ابن خلدون في فصل عقده بعنوان : « في أن نهاية الحسب في العقب الواحد أربعة آباء» فيقول : اعلم أن العالم العنصري بما فيه كائن فاسد .. فالمكونات من المعدن والنبات وجميع الحيوانات : الانسان وغيره كائنة فاسدة بالمعاينة . وكذلك ما يعرض لها من الأحوال وخصوصا الانسانية ، فالعلوم تنشأ ثم تدرس ، وكذا الصنائع وأمثالها . الحسب من العوارض التي تعرض للآدميين فهو كائن فاسد لا محالة .. » وقد سمى ابن خلدون هذه الأطوار بانيا ، ومباشرا له ، ومقلدا ، وهادما في أربعة أجيال على الأعم الأغلب . فالجيل الرابع في رأيه يقصر عن طريقة آبائه جملة ، ويضيع الخلال الحافظة لبناء مجدهم ويحتقرها ، ويتوهم أن ذلك البنيان لم يكن بمعاناة ولا تكلف ، وانما هو أمر وجب لهم منذ أول النشأة بمجرد انتسابهم الى عرق خاص ، وهكذا يكون الترف والانصراف الى الشهوات سبيلا الى سقوط الحضارات ، فاذا تم للمجتمع كل ما يتطلع اليه من تحضر ، وما يصاحب ذلك من رفاهية واسترخاء ، فان ذلك يكون مؤذنا في رأي ابن خلدون بختام حلقة حضارية في تاريخه ، « فعلى قدر ترفهم ونعمتهم يكون اشرافهم على الفناء فضلا عن الملك ، فان عوارض الترف والغرق في النعيم كاسر من سورة العصبية التي بها التغلب » ، المقدمة ، ص ١٤١ .

(٢٥) انظر في ذلك مثلا كتاب الغزالي ، تهافت الفلاسفة بتحقيق د. سليمان دنيا ، وكتاب : المنقذ من الضلال .

(٢٦) المقدمة ، نفسه .

(٢٧) دائرة المعارف الاسلامية ، مادة : تاريخ .

(٢٨) د. جمال زكريا قاسم ، عبد الرحمن الجبرتي : مسيرة وتقييم من أعمال ندوة عبد الرحمن الجبرتي وعصره ، ١٩٧٤ ، ص ١٢

(٢٩) نفسه ، والنص عن عجائب الآثار ، ج ٣ ، ص ٢٣٣

(٣٠) المختار من تاريخ الجبرتي ، اختيار محمد قنديل البقلي ، ص ٢

(٣١) يوهان هويزنجا : أعلام وأفكار - نظرات في التاريخ الثقافي ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، ص٢١

(٣٢) نفسه ، ص ٢٨

(٣٣) أعلام وأفكار ، نفسه ، ص ٩٤ .

(٣٤) هيجل : محاضرات في فلسفة التاريخ ، ج ١ ، ترجمة الدكتور امام عبد الفتاح امام ، ص ٥٨ .

(٣٥) انظر في عرض هذه النظرية ونقدها ، كتاب نيقولا تيماشيف ، نظرية علم الاجتماع ، ترجمة د. محمود عودة وآخرين ، ص ٩١

(٣٦) راجع نقدا لهذه النظرية مع الاستشهاد بالأمثلة التاريخية في كتاب أرنولد توينبي . مختصر دراسة التاريخ، ج ١ ، ص ٩٨

(٣٧) ف . كيلي : المادية التاريخية ، ترجمة أحمد داود ، ص ٢٢٨ فما يلي .

(٣٨) راجع نقد د. أحمد محمود صبحي لهذه النظرية في كتابه : « في فلسفة التاريخ » ، اذ يرى ان هذه النظرية يسودها منطق الحتمية القاسية التي تنعدم فيها حرية الارادة الانسانية ، فالقوى الاقتصادية بحسب تفسيرها أقوى من سيطرة الأفراد ، بل ارادة الطبقات ، وفي هذا يقول كارل بوبر : « ان منطق الحتمية يسود سار التاريخ هذا يعني أنك لن تستطيع أن تحقق شيئا من أحلامك او ما يدور بفكرك ، لأنه لا تأثير لأية خطط لا تتمشى مع تيار التاريخ الرئيسي .. وان الانتقال من عالم تفاني فيه البشرية الى عالم الحرية والعقل يستحيل أن يحققه العقل ، وانما تحققه الضرورة اللازمة وقوانين التطور » ، ص ٢٤٠ .

(٣٩) انظر كتاب في فلسفة الحضارة ، ص ١٨٧ فما يلي

(٤٠) اشبنجلر ، تدهور الحضارة الغربية ، ج ١ ، ص ٣٩ .

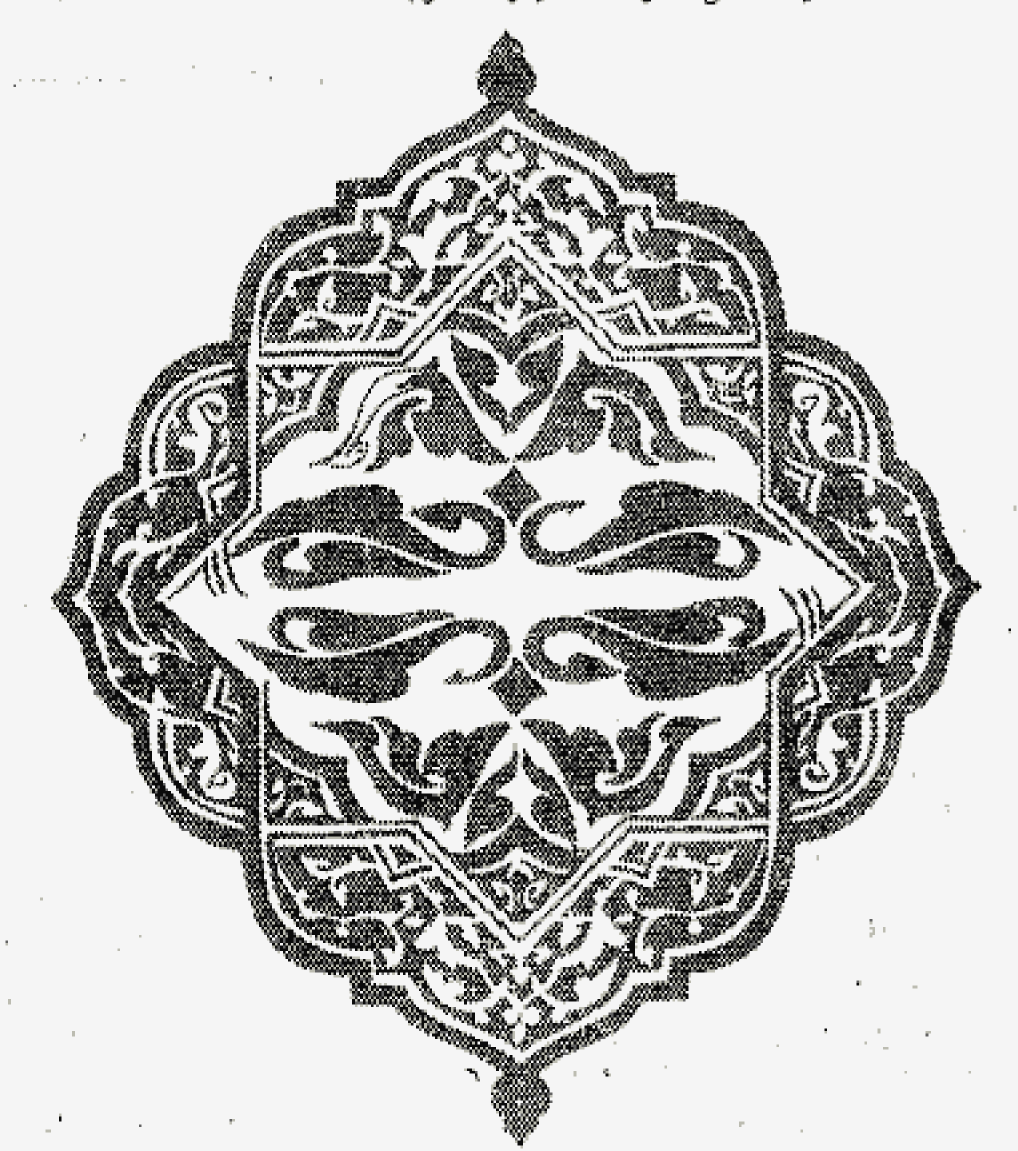
(٤١) توينبي نفسه ، ص ٢٣٣ .

(٤٢) في فلسفة الحضارة الاسلامية للمؤلف

(٤٣) توينبي ، نفسه

(٤٤) الدكتور علي زيعور ، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم ، ص ٢٩١ .

(٤٥) أرنست كاسيرر : في المعرفة التاريخية ، ترجمة أحمد حمدي محمود ، ص ٩٥ .



الدكتور عز الدين فوده



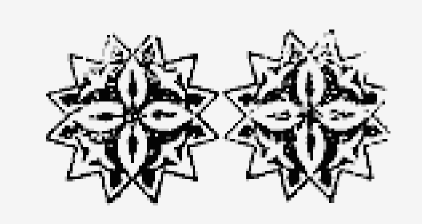


التراث السياسي في رسائل إخوان الصفاء

الدعوة السياسية :

لا ريب أن رسائل اخوان الصفاء هي من أهم وثائق التراث الاسلامي ، ان لم نقل التراث العالمي كله ، بما تمثل من التقاء تيارات متعددة وروافد مختلفة للفكر الانساني في عصر الحضارة الاسلامية . فمن فلسفة يونانية بصورتها الهيلينستية الى آداب هرمسية (١) وآراء غنوصية (٢) ، وآثار ثقافات فارسية وهندية (٣) ، وغيرها من أنواع المعارف والعلوم وألوان الفنون التي أرادوا بها تنشئة اتباعهم على هوى عقيدتهم ، وترغيبهم في العلم الباطن الموروث لدى أئمتهم **« لأن الأنبياء خزان علم الله ، والأئمة وارثو علم النبوات (٤) »** جاء في الرسائل : **« اننا نورد في كتبنا ورسائلنا ما يكون فيه تزكية للعقول وتنبيها للنفوس ، فاخذنا من كل علم بقدر ما اتسع له الامكان واوجبه الزمان (٥) »** « **وانما أردنا بما ذكرناه وتذكره تلقيح عقول اخواننا ، أيدهم الله ، بالمعارف . وتحريضهم على النظر في كل العلوم والمعارف بمبادىء الصنائع وكيفياتها ، ليكونوا علماء حكماء ، ويفارقوا الجهل وصفاته ، ويتخلصوا من أهله وآفاته ، ويرتقوا الى عالم العقل وخيراته ، وينالوا درجة العلم وبركاته » (وما أكثر الناس ولو حرصت بمؤمنين) (٦) . « وبالجملة ينبغي لاخواننا ، أيدهم الله تعالى ان لا يعادوا علما من العلوم ، أو يهجروا كتابا من الكتب ، ولا يتعصبوا على مذهب من المذاهب ، لأن رأينا ومذهبنا يستغرق المذاهب كلها ، ويجمع العلوم جميعها » . (٧)**

وبالأحرى ، ان هذه الرسائل بما انتشر فيها من آراء مختلفة تمثل اتصال الفكر الاسلامي وتأثره بالتيارات الأجنبية وبما شاع فيها من اتجاهات باطنية « تجعل لكل ظاهر باطنا ، ولكل تنزيل تأويلا » ، تستهدف في الاساس اشباع رغبات مزيج غريب من المخاطبين بها ، على اختلاف مستوياتهم الثقافية ، وتفهم مصادر تذمرهم السياسي والديني والاجتماعي



وجذبهم الى موالاة الدعوة الاسماعيلية ، وجمعهم تحت الحجاب الستري الكثيف الذي يتخذ « التقية » درعا يقيهم دون أن تصل اليهم أيدي الساعين من دولة « أهل الشر » (٨) ٠ وهي بهذا تقدم محاولة متسقة لمزج عديد من الفلسفات والعقائد والكتب المقدسة لجميع الأديان ، ومحاولة التـــوفيق بين أفكارها ، لتكون سبيلا الى التنشئة السياســـية ، والدعاية المتدرجة على أسس نفسية وفلسفية ، **من الاشارات المرموزة والتاويلات** المخصوصة التي لا يصل الى باطنها ، بعد الوقوف على ظواهرها الا المرتاضون من الائمة المعصومين وحدهم ٠ تقول الرسائل: « **وقد قلنا لك في رسالة كيفية الدعوة : ان لنا كتبا لا يقف على قراءتها غيرنا ، ولا يطلع على حقائقها سوانا ، ولا يعلمها الناس الا من قبلنا ، ولا يتعلم قراءتها الا من علمناه فلا يعرف صور حروفها الا من عرفناه » ٠ « اذ عادتنا جارية على أن نكسو الحقائق الفاظا ، وعبارات واشارات ٠٠ » (٩)**

وعــلى ضـــوء هذا الاعتبار نرى الرسائل تمثل وافعا سياسيا مقنعا « بالتقية الضرورية » التي اتخذت الفلسفات والعقائد والكتب المقدسة لجميع الأديان حجابا تختفي خلفه فكرها السياسي ، وأساليب الحركة الاســماعيلية في نشر الدعوة وترتيب الدعاة ، وتزويدهم بالارشادات التي تدرك طبائع الناس وأحوالهم ، على اختلاف بيئاتهم وطبقاتهـــم وطوائفهم ، تمهيدا لدور الكشف وظهور الامام القائم ، وبنـاء المدينة الروحانية « دولة أهل الخير » التي لا يستقيم لها عود الا بتعبير خلافة بني العباس « دولة أهل الشر » تقول الرسالة الجامعة : « **وقد اقمنا لكل طائفة من طوائف الأمم قوما يدعونهم الى رأينا** ، ويدلونهم علينا ويعرفونهم بقدومنا ، ويعدونهـــا بظهور امرنا ،وخروج مهدينا ، وقيام قيامتنا ، وطلوع شمسنا وخروجنا من كهفنا ٠ فاذا كان ذلك كذلك ، فيجب الآن أن نأخذ في بناء المدينة التي تضم شـــملنا ، وتجمع جملتنا ، ونتخذها دارنا،ونجعل فيها قرارنا،ومن استجاب الينا» (١٠)

وعلى هذا ، فالرسائل من الناحية الفلسفية المحض لا تمثل نسقا فلسفيا ، أو وجهة نظر فلسفية موحـــدة ، فهي لا تضمن فلسفة اسلامية أصيلة ، ولكن محاولة لمزج العقائد الاسلامية وتلوينها بالفلسفات الغريبة ، ومحاولة التوفيـــق بينها ، خـــدمة لأغراض الدعـــوة السياسية ٠ فالناس فيها مدعوون أن يأتوا باب العلم ــ وهو الأمام ــ لطب نفوسهم بهذه المجموعة المختلطة من أقوال الحكمة اليونانيـــة (أفلاطون وارسطو وغيرهما) ونواحي الفلسفة الغنوصية من أفلاطونية محدثة وفيثاغورية جديدة ، هي في مجموعها أبعد ما تكون عن الروح الفلسفي ٠

ولعل الرسائل بما حوت من تناقضات فكرية تتمثـــل في نقض كل ما يتعارض مع افكار اصحابها السياســـية (كاستخدامهم للعقل ومبادىء الاعتزال التي دخلت في صميم المذهب الاسماعيلي (١١) ، ثم رفضه فيما يتصل بالامـــامة وقضية خلق القرآن)(١٢) لتوضح المشكل الصعب،والتناقض الصريح ، الذي وقع فيه أمثـــالهم من مفكري الحـــركات المضطهدة ، بين الجدلية اليونانية والغنوصيات المتعددة المعبرة عن همومهم وقلقهم ، وبين اعتقاداتهم الظاهرة أو الباطنة التي يخيم عليها الحجاب لسلامة النفس والعرض والمال ٠

الدين والسياسة :

على أن الدارس لهذه الرسائل ما يلبث أن يلمســـه الاحساس بما تمثله من يقظة للفكر الاســـــلامي في عصر الحضارة الاسلامية ، التي أبدعت علومها الذاتية ــ كعلوم القرآن والحديث والفقه والكلام وغيرها من العلوم الأدبيـــة والانسانية ــ وأضافت اليها المنطق وطرائق الجـدل واعتماد العقل والتأويل ، التي أخضعت للنظرة الفلسفية بعـــض مشاكل الوجود والوحي والمعـــرفة والايمان ، وأيقظت روح النخبة الاسلامية وأثارت قلقها حول الأحداث السياسيـــة والدينية التي هزت الأمة ، وأصبحت مصـــدرا من مصادر اختلاف الفرق وتعددها ، واتخاذ المخالفة منهم طريقا تدل على أصالة تبنيهم لمواقف مسبقة ، هي من طرائق ثقافتهم الأولى، وأساليب جدلها الديني ، فكان من العلماء من سلم بالأمـر الواقع ، وقبل الحكم الأموي والخلافة العباسية ، وانصـرف الى تحقيق العلوم الشرعية٠**وكان منهم من وقف موقف**الاعتزال بهدف ممالاة أي حكم قائم ، وعدم حصر الفسق في طـــرف بعينه من أطراف الخلاف حول أحقية الخلافة ٠ ومنهـــم من لم تتعقه المثالية الاسلامية ، واشتد به الطموح الى دراســـة الفلسفات والغنوصيات اليهودية والمزدكية ، وتلقيح عقيدته بشتى مصادر البحث والتأويل والاستبطان ، وصياغة العقيدة الاسلامية صياغة عقلية ٠

والحقيقة **أن هذا التأثير لم يكن تسللا فكريا أو شعوبيا** للكيد للحكم السني ، بقدر ما كان دورا طبيعيا من أدوار حركة تشكيل البنية الثقافية والاجتماعية للمجتمع الاسلامي ، بفعل الحضارات والاعراق الاجنبية التي دخلت الاسلام وهي تحمل كل ألوان التأثير وضروب التفكير ٠ وشمل هذا التأثير حركة **منظمة يدعمها الحكم لنقل أنماط النظام البيزنطي في عهـــد الأمويين** ، **والنظام الساساني والايراني عامة في عهد العباسيين** هدفه في ذلك ايجاد نظام سياسي اسلامي يستقي من التـــراث السياسي والاداري وفلسفة الحكم للامبراطوريات البيزنطيـــة والفارسية التي ولت هاربة أمام جحافل العرب في البلاد التي بسطوا عليها سلطانهم ٠ ومن هنا اتجه المفكرون الى التراث السياسي والفلسفي للشعوب المجاورة يستلهمونه أو ينقلون عنه في كتابة **المؤلفـــات التي توفق بين الحكمة والايمان** ، ويعتمد عليها في تثقيف وتربية الأمراء وسياسة الملك وتدبير امور الرعية ، **مهما بدت غريبة عن الاسلام ، وتجلت شبههـــا** في قيام دولة لا تجسد الشريعة ٠

فقد **كادت حرية الاعتقاد أن تكون مصونة ، والجهر بها** لا يمس بسوء ، ولا يصل اليها أحد بمكروه ، اللهم الا ما كان **معزوا الى التفكير السياسي في شأن الخلافة والملك ، والطعن** في أحقية البيت الحاكم ، سواء في ذلك أهل السنة أو غيرهم من الفرق الخارجة والمخالفة .

فكان من الضرورى والحال هذه ان تنكمش كل فرقة على نفسها ، وتستبطن امرها ، وتصل حبلها الممدود الى حوض العلم والمعرفة عند ائمتها ودعاتها (١٣) وتتخذ العقائد الفلسفية ، والحكم والاساطير الرمزية ، حجابا يدفع عن اعتقادها الظنون بمخالفة دستور الحكم فى حرية الاعتقاد ، كما حدده قول عبد الملك بن مروان : « أنا احتمل كل لعبة ، الا نصب راية ، وانتحال دعوة ، وصعود منبر » .

مثل هذه الاحداث والمواقف أصبحت مصدرا من مصادر المغاضبة والحذر من عيون الدولة وعمالها . وأصبح لابد لها من استحداث الحلول العملية والنظرية ، واستلهام ضروب التقية بالعقائد الفلسفية ، التى عولت عليها الفرق والمذاهب المعارضة فى آرائها الدينية ، وحملتها على تأويل النصوص التى تثير الافتتان ، والتى استهدفت أساسا أغراضا سياسية حول اقرار شرعية الحكم والخروج عليه ، حتى أشاعت الخلط بين التفكير السياسى والاجتماعى وبين التفكير الدينى .

فلا فصل بين الدين والسياسة حيث كان الواقع فى الوطن العربى الاسلامى يفرض « التقية » بالدين درءا لعواقب الظهور بالسياسة فى مواجهة الحكم التيوقراطى من جانب ، ولعدم الوضوح الذى يفرضه هذا الواقع على النشاط السياسى فكرا وعملا من جانب آخر . وحيث كانت الظاهرة العامة فى الحياة الاسلامية من هذا العصر — فى أعقاب الخلافة الرشيدة — هى فقدان الحرية فى التفكير السياسى . على الوجه الذى أوضحناه . وكانت هذه الحرية ضرورية ولاشك فى التفكير والممارسة لكل فكر سياسى يريد أن يخرج عن نطاق الغيبيات والاساطير والخوارق (كليلة ودمنة ، ورسالة الحيوانات لاخوان الصفاء) (١٤) أو النصائح (الأدب الكبير والأدب الصغير لابن المقفع) والأخلاقيات والسياسات النفسية (تهذيب الأخلاق لمسكويه) وأعمال اليوتوبيا (حتى ابن يقظان لابن سينا وابن طفيل) ومحاولة تجسيد الأحكام الشرعية فى دولة مثالية بعيدة عن الواقع (الأحكام السلطانية للماوردى وأبى يعلى) ، التى عجت بها الكتب الاسلامية — المنقولة والمحدثة — ، وأن يرفض الاذعان للحكم الجائر ، ولا يتقى الطريق الى مقاومة الظلم ، ما دام يستهدف التغيير وطلب الحكم .

وتصل هذا المزج والخلط بين قيم الدين ومفهوم السياسة لدى الشعوب السامية عامة ، وفى الحياة العربية الاسلامية بصفة خاصة، فى أن الدين (بكسر الدال) قد أصبح يأتى لغة واصطلاحا لمعان شتى تشمل كل مظاهر الحكم والسلطان . فالدين يقام للطاعة (١٥) والجزاء ، ويستعير للشريعة . والدين يعنى القضاء «ولا تأخذكم بهما رأفة فى دين الله » ومنه يأتى « بيت الدين » بمعنى مكان الحكم ومركز القضاء ، كما يعنى الملة « ورضيت لكم الاسلام دينا » . وقالوا « الدين السياسة ، والديان السايس ، يقال دانة اى ساسة » كما جاء فى الحديث الشريف « المؤمن من دان نفسه » أى ساسها (١٦) .

وليس هنا مجال الاستطراد فى اضافة هذه المعانى أو الدخول فى الأقوال الراجحة والمرجوحة لأحكام هذا الباب ولا سيما فى البحث حول ظهور « السياسة الشرعية » فى عصر تغلب المغول على ديار الشام ، وقدوم الوافدية منهم الى مصر وسكناهم « اللوق » على عهد الظاهر بيبرس ، فقضى لهم فى بعض الأحكام بالمصلحة والفراسة ، وبسطوها على ترجيح العقل وعدم مخالفة تكاليف الشرع ، حتى ضاق قوم بالتوسع فى الأحكام بالسياسة والبحث فى مسائلها كى لا تكون ذريعة الى المظالم ، وقصور الفهم عن ادراك رخصة الشرع الشريف وخرج فقيه جليل كابن نجيم المصرى فى آخر كتاب الحدود من البحر الرائق يعلن محجته بقوله : « ولم أر فى كلام مشائخنا تعريف السياسة» . ونفى المقريزى فى باب السياسة من الخطط أن تكون الكلمة عربية ، وردها اصطلاحا واشتقاقا الى « ياسة » أحكام المغول ، حتى أضاف اليها العرب السين فغدت « سياسة » ؟!

مجمل القول ، أن الدارس لتاريخ الفكر الاسلامى يرى الدين والسياسة وجهى عملة واحدة فى عصور الحياة العربية والاسلامية العامة ، وأن نفاذ الثقافات والدعوات الأجنبية الى أحدهما قد أصبح وسيلة مرنة لخدمة الوجه الآخر ، بل وسيلة الى « التقية الضرورية » التى تستخدم العقائد والأفكار والخوارق التى غصت بها ديانات الشرق القديم طورا ، ودقائق المشكلات الفلسفية التى اختلطت بالمباحث الكلامية طورا آخر . لاخفاء أفكارها وأغراضها السياسية .

فالدعوة الى الجبرية السياسية تسترت بالدعوة الى الجبرية الدينية التى لقنت الناس أن الخلافة الاموية قدر الهى لا منازعة فيه . والدعوة القدرية الى ما يقتضيه الاختيار وحرية الانسان قد أصبحت تخفى وراءها عند الزيدية — ان لم يكن عند المعتزلة أيضا — دعوة الى الانقضاض بالثورة والخروج بالسيف . والدعوة الى الاعتصام بالمهدية فى الفكر الشيعى ، والاكتفاء بطاعة امام منتظر — غائب أو مستتر — هى على خيالها الناهل من تراث الفرس ومذاهب الشرق القديم ، دعوة منطلقة الى التزام « التقية » ، والرضا بالامامة الفعلية ، ينفذ من خلالها الدعاة الى السيطرة على الاتباع ، واستغلالهم فى مطامعهم السياسية .

المصادر الفكرية للرسائل :

ولا شك أن الأحداث السياسية والانقلابات الاجتماعية التى عاصرها مفكرو الاسلام ، قد أصبحت مصدرا من مصادر تفكيرهم ، وموضوعا أساسيا من الموضوعات التى التحمت فيها الثقافة العربية وحضارة الاسلام بالفلسفات الغريبة ، والأفكار التى عارضت — ان لم تكد — للاسلام السنى ، وأرادت أن تسلك مسلك الثورة عليه .

ولعل رسائل اخوان الصفاء تثبت من خلال الدراسة المتأنية الواعية لنصوصها ، ومن خلال مقارنتها برسائل ومجالس ومناظرات دعاة الفاطميين المعاصرين لها ، أو السابقين عليها ، بحكم القول السائد أنها قد وضعت فى مرحلة الاستتار ، فى القرنين الثالث والرابع الهجرى ، تثبت انها تنتسب لهذه الفلسفات والعقائد التى اتصلت بالفكر الاسلامى وامتزجت بمكوناته ، حتى أصبحت فى عقائد أصحابها وجهين لحقيقة واحدة . تقول الرسائل : «واعلم أيها الأخ أننا لانعادى علما من العلوم ، ولا نتعصب على مذهب من المذاهب ، ولا نهجر كتابا من كتب الحكماء والفلاسفة مما وضعوه والفوه فى فنون العلم ، وما استخرجوه بعقولهم وتفحصهم من لطيف المعانى . واما معتمدنا ومعولنا وبناء أمرنا فعلى كتب الأنبياء صلوات الله عليهم أجمعين ، وما جاؤوا به من التنزيل ، وما القت اليهم الملائكة من الانباء والالهام والوحى » (١٧) وفى موضع آخر : « وذلك أن العمل بالشريعة الناموسية ، والقيام بواجب العبادة فيها ، ولزوم الطاعة لصاحبها اسلام ، والعمل بالعبادة

الفلسفية الالهية (الاقرار بتوحيد الله عز وجل) ايمان • ولا يكون المؤمن مؤمنا حتىيكون مسلما • والاسلام سابق على الايمان كما قال الله تعالى على لسان رسوله صلى الله عليه وسلم مخاطبا الاعراب المنافقين من أهل الشريعة الذين كانوا يظهرون الايمان ويكتمون النفاق قالت الاعراب « آمنا قل لم تؤمنوا ولكن قولوا أسلمنا ولما يدخل الايمان في قلوبكم » (١٨) وضربوا بسقراط الحكيم مثلا في توافر شروط الايمان وخصال المؤمنين ، وهو الرضاء بالقضاء والقدر : « وذلك ان هذا الحكيم أوجب عليه القاضي القتل بشهادة العدول ، وانه واجب عليه القتل بشبهة دخلت على القوم ، فانقاد سقراط للقتل طيبة به نفسه » • (١٩)

سئل أبو حيان ، في الامتاع والمؤانسة ، عن شيخهم زيد ابن رفاعة فقال : « هناك ذكاء غالب ، وذهن وقاد ، ويقظة حاضرة ، وسوانح متناصرة ، ومتسع في فنون النظم والنثر ، مع الكتابة البارعة في الحساب والبلاغة ، وحفظ أيام الناس ، وسماع للمقالات ، وتبصر في الآراء والديانات ، وتصرف في كل فن : اما بالشدو الموهم ، واما بالتبصر المفهم ، واما بالتناهي المفحم •• وقد أقام بالبصرة زمانا طويلا ، وصادف بها جماعة جامعة لأصناف العلم وأنواع الصناعة ، منهم أبو سليمان محمد بن معشر البيستي ، ويعرف بالمقدسي وأبو الحسن علي بن هارون الزنجاني ، وأبو أحمد المهرجاني والعوفي وغيرهم ، نصحبهم وخدمهم • وكانت هذه العصابة قد تألفت بالعشرة ، وتصافت بالصداقة ، واجتمعت على القدس والطهارة والنصيحة ، فوضعوا بينهم مذهبا زعموا انهم قربوا به الطريق الى الفوز برضوان الله والمصير الى جنته ، وذلك انهم قالوا : الشريعة قد دنست بالجهالات ، واختلطت بالضلالات ، ولا سبيل الى غسلها وتطهيرها الا بالفلسفة ، لأنها حاوية للحكمة الاعتقادية ، والمصلحة الاجتهادية .

« وزعموا انه متى انتظمت الفلسفة اليونانية والشريعة العربية فقد حصل الكمال • وصنفوا خمسين رسالة في جميع أجزاء الفلسفة : علميها وعمليها ، وأفردوا لها فهرستا ، وسموها رسائل اخوان الصفاء وخلان الوفاء ، وكتموا أسماءهم وبثوها في الوراقين ، ولقنوها للناس ، وادعوا انهم ما فعلوا ذلك الا ابتغاء وجه الله عز وجل وطلب رضوانه ، ليخلصوا الناس من الآراء الفاسدة التي تضر النفوس ، والعقائد الخبيثة التي تضر أصحابها ، والأفعال المذمومة التي يشقى بها أهلها ، وحشوا هذه الرسائل بالكلم الدينية والأمثال الشرعية والحروف المحتملة والطرق الموهمة •

« •• وهي مبثوثة من كل فن نتفا بلا اشباع ولا كفاية ، وفيها خرافات وكنايات وتلفيقات وتلزيقات ، وقد غرق الصواب فيها لغلبة الخطأ عليها •• ظنوا انهم يمكنهم أن يدسوا الفلسفة — التي هي علم النجوم والأفلاك والمجسطي والمقادير وآثار الطبيعة ، والموسيقى التي هي معرفة النغم والايقاعات والنقرات والأوزان ، والمنطق الذي هو اعتبار الاقوال بالاضافات والكيفيات — في الشريعة ، وأن يضموا الشريعة للفلسفة » •

ففي الرسائل تبدو فلسفة الحكمة اليونانية ممتزجة بسنة الشريعة والوحي الاسلامي (٢٠) ، معتمدة في ذلك على تأويل الآيات القرآنية والاحاديث النبوية ، وأقوال الائمة ودعاتهم — مزجا بين الشريعة والاستدلال ، أو رغبة في التوفيق بينهما لصالح الدعوة الاسماعيلية • كما تجمع الرسائل في مواضع كثيرة بين تعاليم الانبياء ، ابراهيم ويوسف والمسيح ومحمد ، عليهم صلوات الله وسلامه ، وبين أقوال الفلاسفة الحكماء ، كسقراط في المحاورات ، وفيثاغورث في الرسالة الذهبية ، وبلوهر في حديث الملك لوزيره (٢١) !! بل تبدو الشبهة أكثر وضوحا لدى روايتهم للحديث الغريب : « أنا أرسطا طاليس هذه الأمة » (٢٢) أو قولهم : « فقد روى انه ذكر في مجلس النبي ، صلى الله عليه وسلم ، أرسطا طاليس فقال النبي عليه السلام : « لو عاش حتى يعرف ما جئت به لاتبعني على ديني • » (٢٣)

ومن ذلك أيضا ، نرى استخدامهم في الرسائل فكرة الروح في مقابل العقل في تحصيل المسائل الالهية ، وذمهم للمعتزلة ، طائفة من المجادلة » — على الرغم من علاقتهم بأصول الاعتزال — هو ثمرة مقالات هرميس في التوحيد ، التي تأثر بها الصوفية ، واستعان بها المشتغلون بالدراسات الهيلينية ، واعتنقها الشيعة ، وخاصة فيما يتعلق بالسر الموضوع بينهم ، الذي لا يطلع عليه أحد غيرهم • وكذلك فكرة « السرب » أو السرداب الذي يختفي فيه الامام الغائب عند الشيعة الامامية والامام المستور — ولكنه قائم — عند اخوان الصفاء الاسماعيلية وفكرة « اللوح المحفوظ » التي عبر عنها دعاة الفاطميين في سجلاتهم ، و « دورات التاريخ والسنين » التي يقوم على كل دور منها على رأس كل الف سنة « نبي ملك عالم مستخرج مبتدع » أو مهدي منتظر ، هو الامام الاسماعيلي المستتر ، أو « السوبرمان » المخلص والمنقذ والقائد السياسي الملهم المعبر عنه في الرسائل « بسيد اخوان الصفاء المؤيد بوسع الطاقة في المعارف » •

تقول الرسائل : « ومن الشيعة من يقول ان الأئمة يسمعون النداء ويجيبون الدعاء ، ولا يدرون حقيقة ما يقرون به وصحة ما يعتقدونه • ومنهم من يقول ان الامام المنتظر مختف من خوف المخالفين ، كلا بل هو ظاهر بين ظهرانيهم يعرفهم وهم له منكرون كما قيل :

يعرفه الباحث من جنسه وسائر الناس له منكر(٢٤)

واستفاد الاخوان من تعاليم هرمس في حساب السنين والازمان ، وعلم الفلك والنجوم ، وتمدين المدائن وتعليم العلوم والصناعات • وجاء ذكره مرارا باسم هرمس — ادريس بما يفيد تأكيد الجانب الديني والروحي لهذه التعاليم التي تتسق مع صميم الروح العربية الاسلامية ، في مواجهة الدهريين والزنادقة وأصحاب العقائد الوثنية (٢٥) •

ولعبت الآراء الغنوصية بألوانها الزرادشتية واليهودية وآثارها في الأفلوطينية المحدثة والفيثاغورية الجديدة دورها في وضع هذه الرسائل • فعن طريق الفكر الغنوصي في استشراف آفاق المعرفة الوجدانية ، والتأمل والتوسل بنوع من الكشف الباطن لا يستند الى الاستدلال والبراهين العقلية أراد أصحاب الرسائل أن يثبتوا معرفة الائمة بعلوم باطنية لا يعرفها الا هم ، لأنهم أصحاب الولاية المخصوصة ، وأهل بيت الرسالة •

« ان الكتب النبوية تأويلات وتفسيرات غير ما يدل عليه ظاهر الفاظها ، يعرفها العلماء الراسخون في العلم • فليسأل الملك اهل الذكر » « لأن اكثر كلام الله تعالى وكلام انبيائه واقاويل الحكماء رموز لسر من الاسرار مخفيا عن الأشرار ، وما يعلمها الا الله تعالى والراسخون في العلم • وذلك ان القلوب والخواطر ما كانت تحمل فهم معاني ذلك ، ولهذا قال عليه الصلاة والسلام « كلموا الناس على قدر عقولهم » ، وافشاء سر الربوبية كفر (٢٦) •

وعقد الاخوان لفلسفة الفيض الأفلوطينية – وأن نسبوها الى فيثاغورث (٢٧) عدة مواضع من رسائلهم . فلكل موجود سبب وجد عنه ، حتى ترتد سلسلة المعلمين والائمة الى معلم واحد في النهاية ، هو الله عند الأنبياء ، والعقل الاول عند الفلاسفة ، ومهما يكن السبب الذى التمس الأخوان من أجله الاخذ بنظرية الفيض ، فقد وصل بها أخوان الصفاء الى أفظع النتائج . فالفيض دائم وباق ومستمر لتسلسل الرياسة في ذوى الرياسة » (٢٨) ، ولم تغلق دائرته على الاطلاق ، بمعنى أن محمداً صلى الله عليه وسلم لم يكن في مذهبهم هذا خاتم الأنبياء ، ولا آخر من يمثل الوحى الالهى .

فاذا أضفنا الى ذلك ، كيف ان أخوان الصفاء قد اتخذوا فلسفة فيثاغورث ، وبراهين مدرسته العددية والهندسية ، أساسا لفلسفتهم الدينية ، حتى أصبح علم العدد في نظرهم علما اليها له اهميته فيما يتعلق بمسألة الامامة والمدينة الفاضلة (٢٩)،وقوام كل فلسفة تتصل بالعقيدة وعلم التأويل كما انهم اتخذوا التناسخ في الموجودات ، أساسا لمعرفة التأويلات الخفية او الجهل بها ، لعرفنا الى اى مدى ابتعدوا في صورتهم الفلسفية عن روح الاسلام ، وانتهوا الى مذهب في المعرفة يتصل بالغنوصيات المتعددة ، وبخاصة غنوص الفيثاغورية والافلوطنية المحدثة .. « واعلم أن الكتب الالهية تنزيلات ظاهرة هي الالفاظ المقروءة المسموعة ولهذا تأويلات خفية باطنة ، وهى المعانى المفهومة المعقولة .. فمن وفق لفهم معانى الكتب الالهية .. فان تلك النفوس هى التى اذا فارقت الجسد ارتفعت الى رتبة الملائكة التى هى جنات لها .. ومن لم يرشد لفهم تلك المعانى ، ولا اجتهد في العمل بسنة الشريعة ، ولا الدخول في أحكامها ، ولا الانقياد لحدودها ، فان تلك النفوس اذا فارقت الجسد انحطت الى البهيمية التى هى دركات لها ، وهاوية تهوى فيها ، كما قال تعالى : « لها سبعة أبواب لكل باب منهم جزء مقسوم » . والى هذا اشار بقوله : « فأما ان كان من المقربين فروح وريحان » الى قوله : وتصلية جحيم » (٣٠) على ان الرسائل ، وقد ضمت كل هذه الأفكار المتناثرة بين طياتها ، وعلى اختلاف مضامينها وما بها من تناقضات عقائدية أو فلسفية ، تبدو كعمل جماعى فريد يندر أن يوجد مثله في التاريخ الاسلامى كله . فهو لا يبدو كمجموعة مفككة الأواصر ، بل كدائرة معارف ذات هدف واضح ، وتخطيط محكم ، لجماعة من البشر بدافع من عقيدتهم الدينية والسياسية التى تأصلت في نفوسهم وأخذت عليهم مشاعرهم ، فأرادوا أن يمهدوا لتغيير الأوضاع السياسية والاجتماعية المحيطة بهم ، بأن يستبدلوا « مملكة الأرض » أو « دولة أهل الشر » بأوضاع جديدة هى في نظرهم « مملكة الله » أو « دولة اهل الخير » ، وان شئت فقل « المدينة الفاضلة » التى يمكن أن تحقق السعادتين : سعادة الدنيا وسعادة الآخرة .

على أن الرسائل وان عرفت بكونها تجمع بين المعارف الفلسفية والعقائد الايمانية فنادرا ما نظر اليها على انها رسائل سياسية ، وأحد هذه الأسباب أن جزءا يسيرا جدا من الرسالة الجامعة هو الذى يعالج أمورا سياسية عملية (٣١) وثانيها انه مما يثير الدهشة أن هذه الموسوعة الجامعة للعلوم والمعارف بأسرها – كما عرفت في القرن الرابع الهجرى العاشر الميلادى – ليس من بينها رسالة خاصة في علم السياسة بصورة حقيقية(٣٢) كالذى عرض لبعض معاصريهم ولاسيما المعلم الثانى الفارابى (المتوفى سنة ٣٣٠ هـ – ٩٥٠ م) ، حتى قال البعض ان اخوان الصفاء لم يكن لهم كثير اهتمام بالنشاط السياسى ، ومن ثم لم يكن لهم برنامج للعمل السياسى ، أو فلسفة تستهدف مضمون السياسة بالمعنى الصحيح ، وذلك على الرغم من أن بعض اتباعهم كانوا من بين الثوار العاملين من أجل الوصول الى السلطة السياسية ، أو ان شئت فقل من بين الذين خاضوا غمار الصراع السياسى ضمن القوى السياسية المتناحرة في ذلك العصر .

على اننا لو طرحنا مضمون هذه الرسائل جانبا ، فان الظروف التاريخية والاجتماعية التى أحاطت بجمعها وتأليفها – بالاضافة الى ما قدمناه من مفاهيم استوثقت من نصوص الرسائل المتناثرة ذاتها – لتؤكد أنه كان للاخوان في وضع هذه الرسائل أهداف سياسية ، الامر الذى يثير تفسير كتاباتهم ورسائلهم تفسيرا سياسيا مضمونه ثلاث قضايا رئيسية ، أولها تصور البيئة ونقد الظروف الاجتماعية والاقتصادية ، وثانيها تناول الفرضيات الفلسفية والأسس النظرية لفلسفة الاخوان المثالية والاجتماعية على حد سواء ، وثالثها وعلى ضوء هذه الفلسفة المثالية والواقعية لرسائل الاخوان تناول مفهوم الدولة المثالية التى يأملها الاخوان ، وانعكاسها على التجارب العملية لدولة الواقع الفعلى – دولة أهل الشر – ومفاهيمها السياسية في صدد نظرية الخلافة والامامة ، ونظراتهم في المفاهيم السياسية للحياة الاجتماعية من خلال مفهوم واضح لماهية الاجتماع السياسى بين البشر ، وهى النظرية التى سبقوا بها غيرهم من كتاب المسلمين أمثال ابن تيمية في مطلع منهاج السنة وفى كتاب الحسبة ، وامثال ابن خلدون في مقدمته عن أحوال البشر والعمران الاجتماعى والسياسى .

نقد الواقع السياسى والاجتماعى :

فهناك في الرسائل ما يشير الى أن جماعة الاخوان كان لهم اهتمامهم الشديد بالأحوال الاجتماعية ، وأنهم كانوا يحرصون من خلال نقد تلك الاحوال على تمحيص جوانب الافلاس الروحى والسياسى في المجتمع ، ويردونه الى الأسباب الاجتماعية والاقتصاديه ، والتناقض في ظروف الطبقات الاجتماعية ، دون أن تفهم بمعزل عن الافتراضات الفلسفية أحيانا ، والرموز التى كانوا يستخدمونها اشارة الى المعنى الباطن ، بحيث أصبحت تعاليمهم عرضة لكثير من التفسيرات المتناقضة في أغلب الأحيان . فمما لا شك فيه أنه كان لكتاب هذه الرسائل من خلال ما ورد بها من فقرات متعددة ادراكهم الشديد لأسباب وبواعث هذا الافلاس الروحى في ظل الحكم السياسى القائم . كما كان لهم حرصهم الشديد على محاولة اجراء الربط بين وعى الانسان وارادته التى تساهم في تحقيق حريته ، والتعبير عن المثل العليا النبيلة التى عبرت عنها الرسائل – كما جاءت في تعاليم الانبياء والفلاسفة – وبين التنشئة السياسية للشباب وصغار السن من أجل دفعهم والتعويل عليهم في انشاء مؤسسات سياسية (٣٣) أكثر صلاحية واتساقا مع المحيط الاجتماعى والطبيعى .

فجماعة الاخوان ظهرت وترعرعت خلال احدى المراحل التاريخية الحاسمة من تاريخ الاسلام عندما كان المجتمع الاسلامى يواجه نوعا من الصراع الذى يهدد حياته السياسية والاقتصادية والأخلاقية ،وتتناحر في داخله الطبقات الاجتماعية وتتفاوت اطره الثقافية والتربوية، فاخذ الاخوان يربطون بين هذه الأحوال التى يتغلب فيها أهل الشر على البلاد وبين استتار أئمة أهل الهدى وأصحاب دعوة الحق . ولهذا اخذوا يتعاونون مع الاسماعيلية كحركة متطرفة راديكالية تناوىء الخلافة العباسية في القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) . ان لم يكونوا منها او من بين أصحابها .

وهكذا ظهر في الرسائل تحليل سياسي عن مضمون الطبقات الاجتماعية وأقسامها الداخلية ، وان لم يكن من بين اهداف هذا التحليل خلق مجتمع لا طبقي هو ابعدما يكون عن فكرة العصر وظروفه • كما أصبح يشغل كتاب الرسائل اخلاق الناس وطبائعهم وصفاتهم • فالتجار لا يشغلهم الا جمع المال يضنون به على انفسهم ويمنعون الفقراء حقوقهم • واصحاب الدواوين يستغلون ذكاءهم وطول السنتهم في نشر الخصال الرديئة • والوزراء والحكام يتصفون بالسفاهة والجهالة • والفقهاء والقضاة لا حساب عندهم الحق أو العدالة والخلفاء خير ما فيهم فاسق ظالم دفعا للفتنة واتقاء لاضطراب أمور الدولة (٣٤) •

وليس من شك في أن هذه الأسباب والدواعي كانت تبطن ما كان عليه العرب والمسلمون من استعداد للفرقة والاختلاف والتناحر، كما ساعد في اظهار هذا الخلاف وتعجيله وتقسيم الأمة الى فرق دينية وأحزاب سياسية متباينة ، لكل منها مقالاتها في الدين والكلام والفلسفة السياسية • كما كان الخلفاء والأمراء ينصرون فريقا على فريق حتى نشأت المحن ، وعادت الفرق الى تناول السياسة العملية ، وانشاء التنظيمات السرية ، أو اللجوء الى القوة والخروج بالسيف • ففرق تدافع عن نفسها بحد السيف، كما رأينا حال القرامطة يغيرون على العراق، ويعترضون الحجيج، ويهجمون على مكة، وأخرى تقيم الدعوة بقوة الدليل ، وتعتمد على الأسرار المغيبة والوسائل المحجبة ، حتى قيل في الفرق الباطنية ، والدعوة الاسماعيلية التي أقامت دولة العبيديين في مصر وشمال افريقية ، انها اعتمدت على رسائل الدعاة ومكائدهم أكثر مما اعتمدت على السيف في ساحة القتال •

ومن المعلوم أن فرقة الاسماعيلية كانت في نفس الوقت ، الى جانب كونها حركة سياسية تسعى الى السلطة ، حركة دينية فلسفية اجتماعية سياسية تجتاح اقاليم الخلافة العباسية ، وتحالف معظم مفكري الاسلام المضطهدين في ذلك العصر ، خاصة من الفرس غير ذوي الميول الارثوذكسية المؤيدة للخلافة السنية العباسية ، وهم الذين تعاطفوا سرا حول هذا المشروع الفكري في اللحظة المناسبة لتأليف الرسائل في فترة القلاقل السياسية والاجتماعية المشار اليها •

وغني عن البيان أن نشوء هذه الحركة الفكرية ، وان شئت فقل السياسية أيضا ، في منطقة يسيطر عليها حكام أهل السنة أو الشيعة البويهيين من أعداء الفرقة الاسماعيلية ليس أمرا غريبا ، لان هذه الحركة حين ظهرت قد ظهرت في بؤرة مؤججة للصراع وحركات الاضطهاد والثورة الفكرية الا وهي منطقة البصرة التي كانت تعج بمختلف التيارات الفكرية والحضارية والتي انهارت أمام جيوش الخلافة العباسية فيها عناصر البيئة الحضارية التجارية والزراعية والحرفية حتى لم يبق الا عناصر الثورة الفكرية يحمي تراثها جماعة اخوان الصفاء على وجه التحديد والتخصيص (٣٥) •

الم تر كيف كان مسجد البصرة يعج بمختلف هذه الفرق والتيارات الفكرية ، وتأتلف فيه مجالس المناظرة الكلامية منذ أيام هشام بن عبد الملك ، واعتزال واصل بن عطاء الحسن البصري وقد جلس معه نفر من أصحابه يبحثون في الوعد والوعيد ، ويقررون أن فاعل الكبيرة ليس بمؤمن ولا كافر ، وأنهم لا يقبلون شهادة علي ومعاوية على باقة من البقل • وألم تر كيف انتشرت هذه الفرق والمناظرات الجدلية ، الفلسفية والدينية •• والسياسية منها ، في حواضر المسلمين على عهد العباسيين ، فرأينا الكلام يشتد نضوجه ، والثورات الفكرية العنيفة تملك الحياة العملية وتصرفها كما تشاء ، حتى أوقعت الفتنة بين أهل بغداد أنفسهم في القرن الرابع وما بعده •

بل ألم تر كيف كان الناس يتسامعون الى أمر مكتوم يسير به دعاة الفاطميين منذ رأينا الاسماعيلية يؤسسون دولتهم بافريقية ومصر ، وأن من دخل في هذا الأمر لم يظهره ولا شيئا منه ، حتى أصبحوا يلقبون « بالاخوان الكتابيين » على حد تعبير القاضي النعمان في كتاب افتتاح الدعوة • وأن أبا العلاء حين رحل من الشام الى بغداد كان يختلف الى ندوة عبد السلام ابن الحسين البصري في جماعة يتداعون بأنهم « اخوان الصفاء » اذا دعا الواحد منهم الآخر قال يا اخانا ، وكأنهم اعضاء مجمع سري ، ولاسمهم دلالة خاصة على أمر يشيع لفظه بين الناس ولا يعلمونه • وفيهم يقول أبو العلاء :

وإذا أضاعتني الخطوب فلن أرى
لوداد اخوان الصفاء مضيعا

هذه الحقيقة في حد ذاتها هي على جانب كبير من الأهمية السياسية ، أو هي على جانب كبير من الأهمية في تفسير بعض جوانب الرسائل تفسيرا سياسيا ، حتى ليصبح القول بأن في الرسائل مادة علمية كافية للحكم على أهميتها ــ ان لم نقل مضمونها وأهدافها ــ السياسية ، على الرغم من تناثر هذه المادة وعدم وضوحها أو دقتها في بعض الأحايين •

ومن قبيل ذلك أيضا أن التقسيمات الطبقية التي يشير اليها الاخوان ليست من قبيل الطبقات الاجتماعية المعهودة في عصرنا الحالي والمعروفة بانتماءاتها الفكرية أو اصولها الاجتماعية والاقتصادية • فضلا عن أن كتاب الرسائل كانوا كثيرا ما يلجأون الى الاشارات والرموز واستخدام المعاني الباطنية غير الظاهرة دفعا للشبهة واتقاء للسلطة • ولكن ليس هناك من شك في أنه كان لكتاب هذه الرسائل من خلال ما ورد بها من فقرات متعددة ورموز تعكس حالة الارهاب الفكري ، حرصهم على اجراء تحليل منهجي دقيق وفق ما جاء بها من فقرات تعرض للظروف والأحوال الاجتماعية ، من خلال فلسفة سياسية تحاول أن تغطي الى أبعد مدى مسائل أكثر عمقا في طبيعة الانسان وعلاقته بالمحيط الاجتماعي والطبيعي ومدى صلاحيه وديمومة المؤسسات السياسية والاجتماعية في حكم هذه العلاقة •

من ثم ، فان محاولة استخلاص تقييم لهذه المحاولة الفكرية والعلمية معا من جانب أصحاب الرسائل تذكرنا بمحاولة مشابهة للفلاسفة المثاليين الفرنسيين الاجتماعيين في القرن الثامن عشر أمثال ديدرو ودالامبير وغيرهما ممن عكفوا على تأليف دائرة معارف علمية واجتماعية وفلسفية ارادوا أن يبثوا فيها أفكارهم الانتقادية ، وأن يهاجموا من خلالها فكرة السلطة السياسية المطلقة التي تسلب المواطنين حقوقهم الأساسية •

الفرضيات الفلسفية :

ولعل الاشارة الى المبادىء والنظريات الفلسفية لا تغلق الباب دون الوصول الى حكم استنباطي عام على الآراء السياسية والاجتماعية لأصحاب الرسائل ، سواء كان ذلك من خلال نظريتهم الثنوية في ازدواج الطبيعة الانسانية المادية والروحية فهذه النظرية تعتبر احدى المبادىء الأساسية لفلسفة الاخوان ، واعتقادهم بالحركة والتغيير كعملية متصلة تدفع الى التقدم ،

لا فى الظواهر الطبيعية فحسب ، ولكن فى العلاقات الاجتماعية والسياسية أيضا . هذه الحركة التى كانت موضع مناقشة فى مناسبات متعددة فى الرسائل . بهدف التركيز على أن الاستقرار ليس الحالة الطبيعية للموجودات ، وان الحركة والتغير أساسيان للحياة الطبيعية للموجودات ، وان الحركة من اجاباتهم غير المباشرة فى مباحثهم عن « الأكوار والأدوار » أو اقترانات النجوم فى دوراتها ، (٣٦) هى ذات مفهوم خاص فى فهم المضمون السياسى للرسائل .

فعندهم أن التغيرات الاجتماعية التى تحدث عن طريق الانقلابات والثورات والتى قد تظهر فى حالة فوضى وأحداث عمياء لا معنى لها ، قد تتطور فى الواقع الى دورات متلاحقة منظمة لعناصر التقدم والانهيار الذى لا يهدأ ولا يلين فى تاريخ الانسانية (٣٧) .

ومن ثم كان مفهوم التغير الثورى وتبشير أعضاء الجماعة بقرب زوال دولة أهل الشر وانبثاق دولة أهل الخير ، له مكانه المميز فى هذه الرسائل دون غيرها من المؤلفات الاسلامية التى أشارت الى هذا المفهوم او عرضت الى بعض تفسيراته وعلله ودواعيه . فهم ولا شك كانوا أوضح وأكثر واقعية وتفهما واستبشارا وتفاؤلا من نظرية كنظرية ابن خلدون فى أعمار الدول ، والتى لا تعدو أن تكون نظرية سوفسطائية غير واضحة المعالم تحمل كثيرا من اللغو والتكرار فى تفسير الآية القرآنية الكريمة من سورة آل عمران « وتلك الأيام نداولها بين الناس » . فقد كان اخوان الصفاء أكثر تحديدا فى مفهوم أعمار الدول ، ومعرفة أحوال الملوك والسلاطين وولاة الامور ، من خلال اقترانات النجوم . فالقرآن الأعظم ، ويكون كل تسعمائة وستين سنة ، هو القرآن الموجب لبعث الرسل ومجىء الأنبياء ونزول الوحى والنواميس ، وانتقال النواميس من دين الى دين ، ومن شريعة الى أخرى . والقرآن الأوسط ، ويحدث كل مائتين وأربعين سنة ، وهو الموجب لتبديل الملوك وانتقال الدول من بلد الى بلد ، ومن أمة الى أمة ، ومن قوم الى قوم . وهو الموجب ايضا لاضطراب بعض امور الشرائع وظهور العبث والفساد . والقرآن الأصغر ، وهو الكائن فى كل عشرين سنة ، هو الموجب لتبديل الأشخاص على سرير الملك ، وما يحدث بسبب ذلك من الفتن (٣٨) .

وهكذا ، ومن خلال هذه النظرية ، تظهر عند الاخوان نظرية في حتمية التغير الاجتماعي الذى يهدف الى الاصلاح وتقويم البنيان الاجتماعي والسياسي ، سواء فى ذلك أصحاب هذه النظرية من الاخوان الذين يرون حتمية هذا التغيير عن طريق قوى روحية ودينية ، أو عن طريق العصبية (كما يراها ابن خلدون) ، أو عن طريق الحتمية التاريخية (كما هو الحال فى بعض الايديولوجيات الحديثة) . فلا فرق بين هذا وذاك فى السلوك السياسي للدول والجماعات والافراد . ولكن الفارق الوحيد هو مدى مساهمة كل مدرسة من هذه المدارس المختلفة فى اعتبار أهمية المعرفة الانسانية والارادة البشرية ، ومدى تأثير كل منهما فى هذا المضمار لدفع عملية التغير الاجتماعي او كبح جماحه . أما الاخوان ، فيكشفون فى الرسائل عن اتجاه يؤكد قدرة الانسان على تشكيل محيطه الاجتماعي . ذلك انهم يضعون اعتبارا كبيرا للمعرفة وجهود نشر التعليم والتربية والتنشئة السياسية لجماعات الشباب ـ دون الشيوخ ـ من خلال هذه الرسائل ذاتها ، وما جاء بها من تعاليم وفلسفة موسوعية تهدف الى تكوين عقل البشر ، وأفراد الجماعة وكوادرها بصفة خاصة . هذا فضلا عن اعتقادهم بان المعرفة ، وهى وظيفة امام أهل الخير ، هى أنبل وأجدى وانفع مهنة للبشر ، لقوله تعالى « فاسألوا أهل الذكر ان كنتم لا تعلمون » (٣٩) بمعنى أن للاخوان فلسفة تربوية يمكن أن تتخذ شاهدا على هذا الاعتقاد الذى يركز على مجموعة العوامل الاجتماعية والسيكولوجية المتشابكة ، الى جانب « الجبلة » والطبيعة البشرية ، فى القدرة على التعليم ونشر المعرفة بين الأفراد ، ـ الأمر الذى يلعب دوره كعامل ايجابى فى التنظيم السرى لخلايا الجماعة .

فالاخوان يقسمون الناس الى ثلاث مجموعات أو طبقات : الصفوة (الخواص) ، والعامة (العوام) ، والطبقة الوسطى (المتوسطون) (٤٠) ولهذا تنقسم المعرفه عندهم الى ثلاث درجات ، كل منها تلائم مجموعة خاصة ولا تلائم الاخرى ، بخلاف علوم الدين التى تلائم كل هذه الطبقات أو الفئات والتى لها جوانب ثلاثة : الباطن والظاهر وما بينهما . وهذا التقسيم فى الرسائل ان دل على شىء ، فانما يدل على مفهوم اخوان الصفاء فى مساعدة كل طبقة أو فئة من هذه الفئات فى تثقيف نفسها ، ضمن حدود وقيود لا تخلخل التنظيم الهرمى للجماعة ، واحتفاظها بالأسرار الخاصة بالصفوة أو خبايا الدين وغوامضه والمعانى الباطنية للأشياء .

وعندى ان كل ذلك متروك للاجتهاد ، ومرده الى العقل لا التقليد ، مما يشهد بفكرة الجماعة عن الارادة الانسانية ولا نرى للاخوان فى هذا الصدد موقفا أكثر وضوحاً واتساقا مع موقفهم السياسى المقول عنه من السلطة ، بأكثر من موقفهم هذا فى التعلق بارادة البشر ، ومعارضتهم المذهب التقليدى فى الايمان بالقدر ، الأمر الذى تلمحه فى تقسيمهم للأفعال الارادية وغير الارادية ، باسم القصد الأول والقصد الثانى .

فاذا كانت الفلسفة عند الاخوان ليست مجرد تأمل واستشراف ، ولكنها « الفلسفة أولها محبة العلوم ، وأوسطها معرفة حقائق الموجودات بحسب الطاقة الانسانية ، وآخرها القول والعمل بما يوافق العلم » ، فعندهم أيضا ان نسبة الصنائع والأفعال التى تجرى على أيدى العباد من البشر « لا تنسب الى البارى جل جلاله .. الا كنسبة أفعال الملوك حين يقال بنى فلان الملك مدينة كذا أو حفر نهر كذا ... اذا كان ذلك بأمرهم وارادتهم لا بكونهم تولوا الأفعال بأنفسهم أو باشروا الاعمال باجسامهم » . هكذا كان حكم اضافة اعمال الأفعال الارادية (القصد الثانى) الى الأفعال القدرية أو افعال الطبيعة المؤيدة بالقوة الالهية (القصد الاول) .. « واعلم أن الله تعالى غير محتاج فى أفعاله الى الادوات والآلات والأزمان والهيولى والحركات ، بل فعله الخاص به هو الابداع والاختراع اذ الاختراع هو الاخراج من العدم الى الوجود بحسب ما بينا فى رسالة المبادىء العقلية والأفعال الروحانية » .

وهكذا تتضح فكرة الانسان السياسى عند اخوان الصفاء من خلال فكرتهم من المعرفة وفكرتهم عما يباشر الانسان بنفسه ويكون مسئولا عنه من الافعال ، ولا نقول فكرة الارادة المطلقه للبشر التى لم يكن الى ظهورها سبيل فى هذا العصر الذى سيطرت عليه العقائد الدينية ، وأفكار الوحى والنبوة ، وضرورة الامامة أو الخلافة ، ليعرف الناس أعظم واجبات دينهم ، وقيام الاجتماع لحاجة مصلحتهم ، وانه لابد للاجتماع من « رأس » لأن الله تعالى أوجب الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر ، ولا يتم ذلك الا بقوة أو امارة ، وسائر ما أوجبه من اقامة أركان الدين ، « فالدين أس والسلطان حارس ، ومالا أس له فمهدوم » .

ونظرية الارادة عند الاخوان ، كأساس من أسس فلسفتهم

وحركتهم السياسية ، هي في شقها الأعظم تكمن في فكرة الاختيار التي ظهرت من قبلهم عند المعتزلة ، والذين رأوا في معنى « العدل » أن الله خلق الانسان ، وخلق فيه قدرة تسبق الفعل ، يكون بمقتضاها مسئولا لو فعل خيرا جازاه ، وان فعل شرا عوقب بسببه ، فلو لم تكن للعبد حرية اختيار فعله لكان عقابه بسبب سيئة لا دخل له فيها ظلما .

وفي هذا الاطار رأى اخوان الصفاء أن المراد بالسياسة « هو صلاح الموجودات وبقاؤها على أفضل الحالات وأتم الغايات » (٤١) ومن ثم ، اذا ما أصبحت حرية الارادة هي من أسس النشاط السياسي المسئول ، فامكانية الاختيار بين مختلف الآراء هي الشرط المسبق لاستمرارية هذا النشاط الذي يركز فيه الاخوان في تقسيماتهم للسياسة على أنواعها المختلفة من سياسة نبوية وأخرى ملوكية وثالثة عامية ، فالسياسة الخاصية والسياسة الذاتية (٤٢) ، بمعنى أن لها أبوابها ودروب معارفها المختلفة التي لا تتحد في مفهوم موحد لماهية علم السياسة كما نفهمها في العصر الحاضر . ولكن تقسيماتهم كانت بداية التقسيمات المعهودة التي عرفها كتاب مسلمون آخرون ، مثل ابن خلدون والمقريزي ـ تلك التي لم تخرج عن اطار الشريعة الاسلامية ، في تقسيمها بين السياسة الظالمة والسياسة النبوية وان شئت فقل السياسة الشرعية .

دولة اهل الخير :

ادرك الفلاسفة المسلمون ان تماسك الدولة « المدينة » منوطة بقوة عقيدتها من جانب ، وبمحاولة الاستدلال على هذه العقيدة بالبراهين المنطقية والأدلة الفلسفية من جانب آخر . وقد عكس الاخوان هذه السمة حينما عبروا عن أفكارهم السياسية بمصطلحات فلسفية دينية كما أشرنا من قبل ويتضح ذلك بصفة أخص حين يتعرضون لتصنيف العلوم ، ويجعلون من علم السياسة قسما من أقسام العلوم الالهية (٤٣) التي هي بدورها جزء من اجزاء الفلسفة ، حينما يربطون بين فكرة الامام كظاهرة سياسية وبين فكرة الفيض كمفهوم فلسفي من جانب ، وبين معنى الايمان والطاعة كمفهوم ديني من جانب آخر . او حينما يتعرضون لبحث مسالة الخلافة ، حيث يميزون بين الامامة والخلافة الشرعية (خلافة الله) وبين السلطة القاهرة الفعلية (خلافة ابليس) تعبيرا عن تمييزهم بين الخلافة الشرعية وغير الشرعية . ويربطون بين فكرة الامامة (الخلافة الشرعية) وشروط الخلافة التي تعتبر أصلا من أصول الدين لا من فروعه ، وبين نظريات فلسفية كنظرية الانسان المطلق او الانسان الكامل .

وهكذا نرى العقيدة الدينية تلعب في التاريخ الاسلامي دورا مثيلا للدور الذي تلعبه الايديولوجية في الفكر السياسي المعاصر ، بمعنى أن العقيدة الدينية قد استغلت للمحافظة على نظم معينة للحكم ومصالح الطبقات والأسر الحاكمة ، بدعوى المحافظة على العقائد والقيم الأخلاقية ومناهضة التمردات الثورية كما استغل الدين من جانب آخر كحافز للثورة وتكتيل قوى المعارضة للطبقات الحاكمة المسيطرة . فبالنسبة لاخوان الصفاء نراهم قد ضمنوا عقيدتهم الدينية ايديولوجية سياسية تحفز على حركة ثورية تسعى الى محاولة تغيير صورة المجتمع السياسي القائم آنذاك ، عن طريق اجراء تغيير عقلي في المجتمع تمهيدا لتغيير النظام السياسي كله . ومن هنا كان سبيل الايمان بالفكر والتعليم ، وارادة التغيير لدى الأفراد ، وفي هيكل البنيان الاجتماعي للدولة القائمة .

ولعل أهم ما أثير في صدد هذه السمة ، تعبيرا عن فكرة الدولة الدينية المثالية ، في مصادرها الدينية والسياسية والفلسفية ، قد يفتح المجال لحوار هام في المجتمع الاسلامي المعاصر ، بهدف تحديد موقف الدين الاسلامي من مسألة العلاقة بين الدين والدولة . وهو الحوار الذي بدأه من قبل بعض المفكرين الاسلاميين منذ أوائل القرن العشرين ، أمثال الشيخ محمد عبده والشيخ علي عبد الرازق وغيرهما ، مع أو في مواجهة الداعين الى فكرة العلمانية في السياسة والحكم . واذا كنا لم نلمس نتائج ايجابية لهذا الحوار ، بدليل أن هذه القضية مازالت موضع الاثارة حتى الوقت الحاضر ، في فكر العديد من الجماعات الدينية والقيادات السياسية ، حتى قيل بأن الدين الاسلامي بريء من أنظمة الحكم التي تعارفها المسلمون منذ قيام الخلافة القهرية ، وبريء من كل ما هيأوا حولها من رغبة ورهبة ، ومن عز أو قوة . وأن هذه الانظمة التي عرفها التاريخ الاسلامي على مدى طويل منذ عهد الخلافة الرشيدة ليست الا من قبيل وظائف الحكم ومراكز الدولة . فكلها خطط سياسية صرفة ، لا شأن للدين بها ، فهو لم يعرفها ولم ينكرها ، ولا أمر بها ولا نهى عنها ، وانما تركها لنرجع فيها الى أحكام العقل وتجارب الأمم وقواعد السياسة .

تحليل النتائج :

وأخيرا ، فلعل هذه الدراسة في جانبها التحليلي ، تكشف عن جوانب جديدة في الفكر الاسلامي الذي يعزو البعض قلة الانتاج السياسي فيه الى غلبة الصبغة الفلسفية والدينية التي تدعو الى عدم اثارة مواضيع يتدخل فيها الخيال السياسي ، وتقوم فيها مدن الاحلام المناقضة للواقع . بينما يبرز هذا البحث عدم اقتصار تصور الاخوان لمدن مثالية فاضلة عند حد الفكر والنظر بل انهم حاولوا تحقيق مدينتهم الفاضلة عمليا من خلال حركة سياسية هدفها نشر الدعوة السرية في مختلف أقاليم الدولة ، وبين مختلف طبقاتها ، في أطار خطة قوامها التشهير بالنظام القائم ، والتبشير بمدينة روحانية جسمانية فاضلة ، هي مدينة « أهل الخير » .

وغني عن البيان ان الكشف عن هذا الخيال السياسي في الفكر الاسلامي ، يتطلب من الباحثين ضرورة اللجوء الى دراسة الفرق المضطهدة ، والمفكرين المضطهدين الذين تبنوا وجهات نظر استبشارية غير استسلامية ، تنظر الى الواقع المتحرك بأنه شيء قابل للتغيير ، وان الفجوة بين ما هو كائن وما يجب أن يكون هي فجوة واسعة يجب أن يتخطاها المضطهدون . ولكنهم ازاء سطوة النظام القائم يستترون بالتقية ، كما لجأوا في كتاباتهم الى استخدام الرموز ، وعلم الحروف والاعداد والقصص الرمزية ، يستعينون بها على اخفاء ما يرون ضرورة اخفائه ، من آراء سياسية وأفكار ثورية . فمن أراد الكشف عن هذا الخيال السياسي والفكر الثوري في الاسلام ، فعليه أن يرجع علاوة على رسائل اخوان الصفاء الى الكتابات الباطنية عند فرق الشيعة ، والصوفية والفلاسفة ، الذين استخدموا نفس المنهج الرمزي ، كجابر بن حيان والفارابي وابن سينا وابن طفيل وابن رشد والسهروردي المقتول ومحي الدين بن عربي ، وغيرهم ممن حلقت أفكارهم في آفاق بعيدة من الخيال لاستخلاص الصورة المثالية لما يجب أن يكون عليه الفرد والمجتمع .

واذا كان أصحاب هذا الرأي يستثنون من مفكري الاسلام وفلاسفته «الفارابي» باعتباره في نظرهم النموذج الوحيد الذي يتمتع بمكانة خاصة ، ضمن القيود التي يتصورون

انها كبلت الخيال السياسي فى الاسلام ، فان أهمية دراســــة رسائل اخوان الصفاء تتجلى فى ابراز نماذج أخرى من الفلاسفة المسلمين الذين شكل الخيال السياسي محور فلسفتهم السياسية فتأثير اخوان الصفاء لم يقف عند حد عصرهم فحسب • بل ان آراءهم التى تضمنتها رسائلهم ، قد تركت آثارها فى كتابات كثير من فلاسفة ومفكري الاسلام ، الذين ظهروا قرابة عصرهم ومنهم الفارابى نفسه •

فالتنقيب فى التراث الاسلامي ، وبصفة خاصة فى جانبه الفلسفى ، وعند الفرق الاسلامية التى أخذت بمنهج الاستدلال المنطقى فى بحوثها ، وبالقيم الفلسفية فى حركاتها السياسية كفرق الشيعة عموما ، وفرقة الاسماعيلية خصوصا ، لابد وأن يبرز لنا نماذج كبيرة من هؤلاء الفلاسفة الذين وصلوا بالخيال الى آفاق بعيدة ، وصاغوا نظريات مفعمة بالخيال السياسى • هذا بالاضافة الى ان مظاهر كبت العصور ، غالبا ما ساعدت على تاجيج نار الخيال السياسى لدى المفكرين والجماعات المضطهدة •

ولكن نظرا لحداثة الدراســـات فى هـــذا المجال ، فعادة ما يصعب على الباحثين تناولها فى اطار منهجى محدد يؤدى الى نتائج دقيقة وحاسمة • وتزداد الصعوبة بالنسبة لمن يبحث فى موضوعات تتعلق بالقـــوى الاجتماعيـــة التى اتخذت موقف المعارضة للأنظمة الحاكمة فى التاريخ الاسلامي ، والتى تمثلت فى حركات سرية ، وسخرت لخدمة أهدافها السياســــية نظريات فلسفية ، كما هو حال جماعة اخوان الصفاء •

هذا فضلا عن أن موســــــوعات التاريخ الاسلامى قد اشتملت فى عمومها على عرض لتاريخ الأسر والسلطات الحاكمة ولهذا ظلت معرفة حقيقة القوى المعارضة من خلال هذا التاريخ محدودة للغاية بل تكاد أن تكون معدومة • وحتى ما يمكن معرفته عن هذه القوى باعتبارها عنصرا من عناصر الحياة السياســـية فى عصر ما ، فقد تشق معرفته الا من خلال آراء خصوم هــذه القوى واعدائها أو من خلال كتابات دعاتهـــا ومؤيديها التى عادة ما تكون أقل القليل ، بحيث يصعب فى الحالتين تحديد ابعادها واتجاهاتها وأحجامها الحقيقية • وتزداد الصعوبـــة بطبيعة الحال كلما دار البحث حول جماعة أو فرقة من تلك الفرق التى اتخذت أسلوب الدعوة السرية • فيندر الكتـــابة عنها من جانب المعاصرين لها ، فضلا عن أن السرية فى حـــد ذاتها قد تكون من المبادىء الاساسية فى تنظيم الجماعة ،وهذا ما ينطبق تماما على جماعة اخوان الصفاء •

كذلك تكشف دراسة رسائل اخوان الصفاء عن حيـــوية الفكر الاسلامي وقدرته على الانفتاح على مختلف الثقافـــــات الاجنبية والامتزاج بها ، مع المحافظة على قيمته الذاتية وتميزه الخاص • واذا كان قد ظهر فى جوانب هذه الدراسة اتجـــاه نحو ابراز أوجه الشبه بين أفكار اخوان الصفاء وبعض الأفكار المشابهة فى الفلسفات اليونانية والفارسية والهندية ، فلم يكن الهدف هو ابراز الأثر الأجنبى فى فلسفة الأخوان ، بقـــــدر ابراز الامتزاج والتزاوج بين عناصر الفلســـفات الأجنبيـــة وبين الفلسفة الاسلامية • وذلك لا يعني على وجه الاطلاق أن لكل فكرة اسلامية فى هذه الرسائل مصدرا خارجيا • فالمشكلات التى عرضت للفكر الاسلامى قد تتشارك وتتداخل فى خطـــة بحثها ومعالجتها ، أو فى بعض نتائجها ، مع الافكار الاجنبية بحكم كونها مشكلات انسانية تعرض للعقل البشرى • ومؤدى ذلك أن التشابه بين فكرتين لا يدل دلالة قطعية على أن احداهما مقتبسة بالضرورة من الأخرى •

هوامش

(١) هرمس هو الاسم الذى أطلقه الاغريق على الاله المصرى «تحوت» الذى كانت كانت له مناقبه فى حساب السنين والأزمان ، وأبدع صناعات الطب والسحر والفلك والتنجيم ، وأصبح رسول الآلهة عند الاغريق ، ثم وجد فيه المؤرخون العرب صورة نبى الله ادريس كما جاءت فى التوراة والقرآن الكريم من « أنه كان صديقا نبيا ، ورفعناه مكانا عليا » • وكان ادريس عالما بالصناعات ، وأول من خط بالقلم ، وأول من خاط الثياب ، وأول من نظر فى علم النجوم والحساب ، ورسم تمدين المدائن ، وجمع طالبى العلم بكل مدينة ، فعلمهم العلوم ، وعرفهم السياسة المدنية ، ووضع لهم قواعدها •

وقد جاء ذكره فى الرسائل مرارا باسم « هرمس مثلث الحكمة » ، كما ورد ذكره بأنه هو ادريس عليه السلام • انظر رسائل اخوان الصفاء ، دار صادر بيروت ، ١٩٥٧ ، الجزء الرابع ، ٤٤٥ ، الجزء الأول ، ص ١٣٨ •

(٢) الغنوص أو الغنوسيس كلمة يونانية الأصل معناها المعرفة ، وتعنى اصطلاحا التوسل بنوع من الكشف الى المعارف العليا ، أو تذوق تلك المعارف تذوقا مباشرا دون استناد الى الاستدلال العقلى • وتســـمى العقائد الدينية الفلسفية المختلفة التي اتصلت بهذه المعرفة العليا ذات الأسرار الغنوصية • فقد أثرت الغنوصية فى اليهوديـة وســـيطرت على فيلســـوفها الكبير فيلون ، وظهرت فى المســـيحية وفى الأديان الثنوية الفارسية ، كما ظهرت فى غلاة الشيعة والامامية والاسماعيلية • وممن اتهم بذلك ابن المقفع ومؤسس الاسماعيلية ميمون بن ديصان • انظر على سامى النشار ، نشأة التفكير الفلسفى فى الاسلام ، دار المعارف ، ١٩٦٤ ، الجزء الأول ، ص ١٧١ ـ ١٩٥ •

(٣) الرسائل ، الجزء الرابع • ص ١١٣ •

(٤) المرجع السابق ، ص ١٤٨ •

(٥) المرجع السابق ، ص ٣٦٧ •

(٦) المرجع السابق ، ص ٤٢٦ •

(٧) المرجع السابق • ص ٤٢ •

(٨) المرجع السابق ، ص ١٤٧ ، ١٦٦ ، ٤٠٥ •

(٩) الرسالة الجامعة ، المنسوبة للحكيم المجريطى ، تحقيق جميل صليبا ، مطبوعات المجمع العلمى العربى بدمشق ، ١٩٤٨ ، ص ٣٧٠ • الرسائل ، المجلد الثانى ، رسالة الحيوانات ، ص ٣٧٧ •

(١٠) المرجع السابق ، ص ٣٧١ •

(١١) انظر الرســـــائل ، الجزء الثـــالث ، ص ٤٩٨ ـ ٤٩٩ • ٥١٤ ـ ٥١٨ •

(١٢) الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ٤٩٤ ، وانظر قولهم « فمن ذلك قول القائلين بخلق القرآن •• ثم اعلم أن الخلق هو ايجاد الشىء من شىء آخر كما قال تعالى « وخلقكم من تراب » • واما الابداع فهو ايجاد الشىء من لا شىء ، وكلام الله هو ابداع أبدع به المبدعات كما قال « وانما قولنا لشىء اذا أردناه ـ أى أبدعناه ـ أن نقول له كن فيكون •• » ـ المرجع السابق ، ص ٥١٧ •

(١٣) الرسائل ، الجزء الثانى ، ص ٣٧٧ •

(١٤) اعتمد ماركيه على هذه الرسالة ـ رسالة الحيوانات ـ في تقصية مذهب الاخوان في الامامة ، واطلق عليها « الاسطورة المتعة ـ كليلة ودمنة » • وفي رأيه أن الحيوانات ترمز الى طائفة الاسماعيلية ، كما يرمز اليعسوب ملك النحل لامام الفرقة الاسماعيلية أما بنى الانس فيرمزون الى الخلفاء المغتصبين للأمر •

انظر فى هذا الشأن : دكتور محمد فريد حجاب ، الفلسفة السياسية عند اخوان الصفاء ، تحت الطبع ، ص ٢٢٩ •

(١٥) انظر فى معنى الدين للطاعة ، الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ٤٨٦ •

(١٦) التفسير الكبير المسمى بالبحر المحيط ، لأثير الدين أبي عبد الله محمد بن يوسف بن حيان الاندلسى الغرناطى الجيانى الشهير بأبى حيان ، الجزء الأول ، نشر مكتبة ومطابع النصر الحديثة بالرياض ، ص ٢١ •

(١٧) الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ٦٧ •

(١٨) المرجع السابق ، ص ٢٦٢ •

(١٩) المرجع السابق ، ص ٧٣ •

(٢٠) المرجع السابق ، ص ١٣٧ •

(٢١) المرجع السابق ، ص ١٧٥ •

(٢٢) المرجع السابق ، ص ٢٦٣ •

(٢٣) المرجع السابق ، ص ١٧٩ •

(٢٤) المرجع السابق ، ص ١٤٨ •

(٢٥) انظر حاشية رقم ١ •

(٢٦) الرسائل ، الجزء الثاني ، ص ٢١٠ ، ٣٤٣ •

(٢٧) الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ١٨١ ، دكتور محمد فريد حجاب ، المرجع السابق ، ص ٢١٤ ـ ٢١٩ •

(٢٨) الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ١٨٦ •

(٢٩) المرجع السابق ، ١٨١ ـ ١٨٦ ، دكتور محمد فريد حجاب ، المرجع السابق ، ص ٢٢٣ •

(٣٠) الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ١٣٨ ـ ١٣٩ •

(٣١) الرسالة الجامعة ، الجزء الثاني ، ص ٣٢٨ ـ ٣٨٥ •

(٣٢) انظر في هذا الشأن الفصول الأدبية الأخلاقية لسياسة النفس في الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ٢٥٠ وما بعدها •

(٣٣) تقول الرسائل : « فاذا كان الأمر كما وصفت فينبغى لك ، أيها الأخ ، أن لا تشغل باصلاح المشايخ الهرمة الذين اعتقدوا من الصبا آراء فاسدة •• ولكن عليك بالشباب السالمي الصدور ، الراغبين فى الآداب ، المبتدئين بالنظر فى العلوم •• واعلم أن الله تعالى ما بعث نبيا الا وهو شاب ، ولا أعطى لعبده حكمة الا وهو شاب ، كما ذكرهم ومدحهم ، فقال عز اسمه : « انهم فتية آمنوا بربهم وزدناهم هدى » • الجزء الرابع ، ص ٥٢ •

(٣٤) تقول الرسائل : « واعلم يا أخى ، أيدك الله وايانا بروح منه ، بأن الناس أصناف وطبقات فى متصرفهم فى أمور الدنيا لا يحصى عددها الا الله ، جل ثناؤه ، كما ذكر بقوله تعالى « قد خلقكم أطوارا » • ولكن يجمعهم كلهم هذه السبعة الأقسام ، وذلك أن منهم أرباب الصنائع والحرف والأعمال ، ومنهم أرباب التجارات والمعاملات والأموال ، ومنهم أرباب البنايات والعمارات والأملاك ، ومنهم الملوك والسلاطين والأجناد وأرباب السياسات ، ومنهم المتصرفون والخدامون والمتعيشون يوما بيوم ، ومنهم الزمنى والعطل وأهل البطالة والفراغ ، ومنهم أهل العلم والدين والمستخدمون فى الناموس • وكل طائفة من هذه السبعة تنقسم الى أصناف كثيرة •• » ـ الجزء الأول ، ص ٣٢٠ •

(٣٥) انظر الرأى المعارض فى أن سلمية بسورية كانت مركز الدعوة حيث وضعت الرسائل : مصطفى غالب ، سنان راشد الدين ، دار اليقظة بيروت ، ١٩٦٧ ، ص ٢٨ ـ ٣٣ •

(٣٦) Hamid Enayat : An outline of the Politcal Philosophy of the Ikhwan al-Safa, Ismaili Contribution to Islamic Culture, edited by Seyyed Hossein Nasr, Tehran, 1977, p. 27.

(٣٧) جاء فى الرسالة الجامعة : « ولو كان العالم كله نوعا واحدا مستغنيا عن الحركة والانبعاث من مكان الى مكان لطلب الغاية ، لوجب أن يكون مخالفا للأصل الذى بدأ منه ، لأن الحركة مبدأ الكون • ولما كانت النفس متحركة بالشوق الى العقل وجب أن يكون الفلك المحيط متحركا بادارة مادونه من الأفلاك • فلذلك وجب أن يكون العالم متحركا » • ـ الجزء الأول ، ص ٥٩ •

(٣٨) الرسالة الجامعة ، الجزء الأول ، ص ٣٢٢ ـ ٣٢٤ •

(٣٩) الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ١٤٦ •

(٤٠) المرجع السابق ، ص ١٤٥ •

(٤١) الرسائل ، الجزء الأول ، ص ٣١٤ ، د• محمد فريد حجاب ، المرجع السابق ، ص ٣٨٠ ـ ٣٨٤ •

(٤٢) الرسائل ، الجزء الأول ، ص ٢٧٣ •

(٤٣) المرجع السابق ، ص ٢٧٢ ـ ٢٧٤ •

● ●



الدكتور عز الدين اسماعيل



توظيف التراث في المسرح

١ ـ

يشكل تراثنا العربي في مستوياته المختلفة حصيلة ضخمة تفرض نفسها على مثقف العصر فرضا ، فينشأ الوعي لديه بهذا التراث ، ومن ثم يتحدد موقفه منه ، ماذا يغريه فيه وماذا ينفره منه . وهذه الحقيقة الواقعة البسيطة بالنسبة الى مثقف عصرنا تسمح لنا بأن نطرح السؤال عن موقف المثقف العربي عبر العصور الماضية ، التي تكون فيها هذا التراث : هل كان هذا المثقف يواجه التراث الذي تراكم الى عهده بنفس الوعي ؟ وبعبارة أخرى : هل كان ذلك التراث يشكل في وعيه قضية القبول والرفض ، أو الاتصال والانفصال ، التي تواجه مثقف عصرنا ؟ وأكثر من هذا : هل كان يتصل بهذا التراث من خلال همومه المعاصرة فيعيد صياغته أو صياغة أجزاء منه وفقا لوعيه بأبعاد هذا التراث المعنوية وأبعاد واقعه في الوقت نفسه ؟ ذلك أن المثقف في كل عصر هو حلقة جديدة في سلسلة ممتدة ضاربة في التاريخ قبله ، تصل ما قبلها بما بعدها ، ولكنه في الوقت نفسه ليس مجرد جسر يعبر فوقه التراث ، بل هو أشبه بالمصفاة ، تحجب ما تحجب ، وتسمح بالمرور لما تسمح به . الأمر ـ في ظني ـ يعتمد أولا وأخيرا على مدى وعي المثقف بتراثه من جهة ، وعلى وعيه بدوره التاريخي من جهة أخرى . والى هذا الوعي تعود كل الفعاليات التي تحدد عطاء المثقف أو جماعة المثقفين في حقبة من الزمن .



الوعي اذن بالتراث ، والوعي بالدور التاريخي ، هما القدمان اللتان يمشي بهما التراث ، واللتان تقودان خطواته وتوجهاتها . ولا يمكن أن تتحقق مسيرة بقدم واحدة . فالوعي بالتراث دون وعي بالدور التاريخي من شأنه أن ينتهي بهذا التراث الى الجمود ، حيث تغيب كل الفعاليات اللازمة لاستمرار

حيويته · والوعي بالدور التاريخي دون وعي بالتراث يمثل قطيعة ابستمولوجية ضد تاريخية الانسان النفسية والعقلية ·

ونعود الى السؤال : هل وعي المثقف العربي في الأزمنة السابقة تراثه ووعي دوره التاريخي بنفس القدر ؟

لابد أن نسلم ابتداء بأن هذا التراث لم يكن ليصل الينا الا لأن الشروط اللازمة لاستمراريته قد توافرت · ومع ذلك هل يمكن أن نقول ان ما وصل الينا هو حصيلة حقيقية لفعاليات تاريخية تولدت لدى مثقفي كل عصر نتيجة لوعيهم بتراثهم من جهة ، ووعيهم بدورهم التاريخي من جهة أخرى ؟

ان التراث العربي المرصود بين أيدينا اليوم يرجع بنا في التاريخ الى اكثر من خمسة عشر قرنا · ولو أن المثقف العربي كان في كل حقبة من هذا الزمن الطويل يعي أن موقفه من تراثه لا ينفصل عن دوره التاريخي لتشكل هذا التراث على نحو آخر ، ولكان نموه نتيجة حركة تولد باطني وليس مجرد تراكم كمي ، على نحو ما هو ماثل بين أيدينا في الأغلب الأعم ، ولكانت مهمة المثقف العربي المعاصر أيسر كثيرا مما هي عليه اليوم ·

لا أريد بهذا أن اقول ان الوعي لدى المثقف العربي في الأزمنة السابقة بما لديه من تراث كان مفتقدا ، أو أن وعيه بدوره التاريخي لم يتحقق قط ، بل اقول ان هذا الوعي وذاك قد تمثلا ، حين تمثلا ، منفردين ، ونادرا ما اجتمعا ·

ان كبار الشعراء في العصر الأموي — مثلا — قد وعوا تراث الجاهليين وعيا كافيا ، ولكنهم نسوا أنفسهم فيه حتى خيل الى كل واحد منهم أنه رجعة لشاعر بعينه من شعراء الجاهلية الكبار (١) · والمتمردون من شعراء العصر العباسي سعوا الى نوع من القطيعة مع شعراء الجاهلية وشعراء الأمويين على السواء · هؤلاء وقفوا على قدم واحدة ، وأولئك وقفوا على القدم الأخرى · ولم يقف على قدميه كلتيهما سوى المتنبي ، وهو يمثل النادر · ذلك أن وعيه بتاريخيته لم ينفصل عن وعيه بتراثه · ومن أجل ذلك تشكل التراث من خلال مصفاته تشكلا جديدا · ودبت فيه حيوية كان أوشك أن يفقدها · وفي ايجاز نقول : لقد اختزل المتنبي التراث الشعري السابق له في صياغة جديدة ، لها مذاق خاص ، ونكهة متميزة ·

وربما داعبت فكرة اعادة صياغة جزء من التراث بعض الشعراء القدامى ، على نحو قد يوحي في ظاهره بالتفات الشاعر الى البعدين التراثي والواقعي ، على نحو ما نعرف عن الشاعر ابان اللاحقي ، حيث يقال انه نظم « كليلة ودمنة » في نحو خمسة آلاف بيت (٢) · كما نظم سيرة أردشير وكتاب سيرة أنوشروان (٣) ، وما نعرف عن الشاعر المصري الأسعد بن مماتي ، حيث نظم « كليلة ودمنة » كذلك ، كما نظم سيرة السلطان صلاح الدين (٤) · ولكن على الرغم من أننا هنا بازاء شاعر يتصل بعمل أدبي سابق ويعيد صياغته في قالب جديد ، لا نستطيع أن نرى في مثل هذه الصياغة الجديدة نموا باطنيا للتراث ، لا لأننا لا نملك هذه الصياغة الشعرية الجديدة ، بل لأن الأثر الأول كان أقدر على البقاء من هذه الصياغة الجديدة ·

ان ما صنعه ابان اللاحقي وابن مماتي لم يكتب له البقاء لأنه لم يعد كثيرا ان يكون مجرد نظم لأثر أدبي سابق ، فلم يخطر لأي من الشاعرين أن يستلهم « كليلة ودمنة » ، أو سيرة أردشير أو صلاح الدين ، عملا شعريا كبيرا يتحرك فيه الأثر الأول على مستوى جديد من الدلالة ، سواء أكانت هذه الدلالة الجديدة مستكشفة في باطن هذا الأثر أم مسقطة عليه · ولذلك لا يبقى من دلالة لهذه المحاولات وأشباهها الا أنها تشير الى أن أصحابها قد وعوا أن تراثهم يتضمن أجزاء لها جاذبيتها فوقعوا نهائيا في أسرها ، ولكنهم لم ينظروا تحت أقدامهم ·

لقد حققوا ـ فى موقفهم هذا ـ البعد التراثى ، ولكنهم اهملوا البعد التاريخى فلم يحققوا رؤية عصرهم لهذا التراث ٠

٢ ـ

كان لابد من الاجابة عن ذلك السؤال المباده ونحن بصدد الحديث عن موقف الاديب العربى المعاصر ، والكاتب المسرحى على وجه التخصيص ، من ذلك التراث المتراكم على مدى أكثر من خمسة عشر قرنا ٠ ونبادر فنقول ان هذه العلاقة لم تتحدد فى اطار من الوعى فى أى عصر مضى كما تحددت فى القرن العشرين ٠ على أن تحليل هذه العلاقة يكشف لنا عن حقيقة أن هذا الوعى كان يعمق ويتأكد شيئا فشيئا من جيل الى جيل فى هذه الحقبة الحديثة من الزمن ٠ فالجيل الأول كان واعيا بالتراث أكثر من وعيه بالوظيفة الحيوية لهذا التراث وبدوره فى تحقيقها ٠ لقد وعى شوقى حقيقة أن التراث لابد أن يكون له مغزى بالنسبة للحاضر ، ومن ثم عمل على احيائه ، شأنه فى هذا شأن آخرين من معاصريه ٠ ولكنه لم يدرك أن هذا التراث قابل للتوظيف الا فى وقت متأخر من حياته ، حين اتجه الى كتابة المسرحية ٠

٢ ـ أ ـ

لقد ارتبط شوقى بالتراث منذ بداية حياته الفنية فكان أكبر همه أن يعيد الى الأسماع على لسانه أصوات طائفة من قدامى الشعراء ، ابتداء من البحترى حتى البوصيرى ٠ وقد كان هذا أثرا لاتصاله القوى بالتراث الشعرى واستغراقه فيه ٠ ولكنه منذ ان فكر فى استغلال هذا التراث فى كتابه المسرحية سجل لحظة وعى جديدة بهذا التراث ، تحمل معنى الاتصال والانفصال فى وقت واحد ، الاتصال بالتراث والانفصال عنه ٠ لقد راح يصوغ التراث ، الذى توثقت علاقته به من قبل ، فى قالب منفصل أصلا عن هذا التراث ٠ فى هذه اللحظة ينبثق وعى تاريخى وجمالى جديد ، ينظر الشاعر من خلاله الى تراثه : ويرتد به اليه ، فيعيد تشكيله فى اطار هذا الوعى ، ووفقا لدرجة هذا الوعى ، سذاجة وعمقا ، يكون توظيف هذا التراث ٠ ألم أقل ان الفرق بين الجيل الأول من أبناء هذا القرن والجيل المعاصر هو فرق فى درجة الوعى وليس فى نوعه ؟!

٢ أ ـ ١

ان شوقى حين يختار قصة مجنون ليلى أو عنترة أو أميرة الأندلس أو على بك الكبير لتكون موضوع مسرحية له فانه يظل شديد الارتباط بالرواية التراثية التى يختارها لهذه القصة أو تلك ، حتى ان حجم ما يفجره من دلالات باطنية لهذه القصة يظل ضئيلا بالقياس الى معطياتها المباشرة ٠ انه يظل مشدودا الى الوجه التراثى لهذه القصص ، وان حاول فى بعض الأحيان أن يتسلل من خلالها الى شيء من همومه الشخصية وهموم عصره ٠ وهو فى هذا انما يتحرك على مستوى يوازى فى جوهره المستوى الذى تمثل فى شعره حين راح « يعارض » البحترى وابن زيدون والبوصيرى فى أشعارهم ٠ انه فى كلا المستويين يحاول اثبات ذاته من خلال معانقته للتراث ٠

٢ أ ـ ٢

وامعانا من شوقى فى محاولة التوحد مع التراث نجده فى مسرحية كمسرحية مجنون ليلى يضع نفسه فى وضع المعارضة مع الأشعار المروية والمنسوبة للمجنون ، وهو الوضع نفسه الذى كان قد حدد به علاقته بعدد من كبار الشعراء القدامى . وهو غالبا ما يجد هذه الفرصة متاحة له فى المشاهد التى يخلو فيها المجنون الى نفسه ، فهو فى هذه المشاهد يجرى على لسانه من الشعر ما كان يمكن أن يقوله المجنون ، أو هو ـ كما كان أسلافنا يقولون ـ يغرف من بحره . ولك أن تراجع مقطوعة « سجا الليل » أو « ليلى مناد دعا ليلى » أو « أرى حي ليلى فى السلاح » ، فضلا عن مقطوعات أخرى أقصر ، تتخلل المواقف الحوارية كذلك ، لتدرك أن شوقى كان أشد ما يكون استغراقا فى شعر المجنون المروى ورغبة فى « معارضته » . ولابد أن تزداد يقينا من هذا عندما تجده فى بعض المواضع قد استخدم أبياتا بنصها من شعر المجنون وأجراها اما على لسانه مباشرة (٥) ، أو على لسان « الأموى » شيطانه (٦) ، أو على لسان بشر سارق أشعاره (٧) .

ولأن عنترة كذلك كان شاعرا فان شوقى ، حين كتب عنه مسرحيته ، وجد نفسه ماسورا الى شعره ، وكأنه فى موقف معارضة له . فالظاهرة هى الظاهرة .

٢ أ ـ ٣

وهذا الاستغراق فى النموذج الجمالى القديم هو الذى حد من فعالية وعى شوقى بالتراث حين يراد تقديم صياغة جديدة له . وربما كانت مسرحيته النثرية « اميرة الاندلس » أكثر تحقيقا لهذه الفعالية ، نتيجة لغياب ذلك النموذج من جهة ، ولنمو وعى شوقى نفسه من جهة أخرى . وهو فى هذه المسرحية يحاول أن يقيم نوعا من التوازن الذى كانت الطبقة الوسطى فى عهده راغبة فيه ، بين بعض الايجابيات من معطيات التراث ومقتضيات العصر ، وان يشجب بعض السلبيات منها . وهو يصف الأميرة الأندلسية بنت المعتمد بن عباد على لسان القاضى بانها « روح الوالد » ، وان « عليها طبعة الزمن وحضارة الجيل » (٨) .

ان احساس شوقى بتغير الزمن ، وانقضاء عصر الحريم ، أو ضرورة انقضائه ، وعدم الالتزام بالزوجة الواحدة بوصفه مظهرا حضاريا تستدعيه طبيعة الحقبة الزمنية التى يعيشها ـ كل ذلك قد عبر عنه من خلال قول بثينة الأميرة حين عرفت أنها ستكون الزوجة الرابعة لكبير قواد ابن تاشفين اذا هى قبلت الزواج منه :

« .. تلك خطة لم اجد أبوى عليها ، ولم آلف رؤية مثلها فى حياة أسرتى ، فهذا أبى ـ جعلنى الله فداءه ـ لم يتخذ على أمى ضرة ، ولم يكسر قلبها بالشريكة فى قلبه ، فجاءت بنا اولاد أعيان ، نجتمع فى جناح الأبوة ، ولا نفترق فى عاطفة الأمومة » (٩) .

ولم يكن هذا هو كل ما قصده القاضى (أو شوقى بالأحرى) بطبعة الزمن وحضارة الجيل كما تنعكسان على فكر تلك الأميرة ، فقد كانت الى جانب ذلك تنشد الحرية التى تحفظ لها آدميتها . وهى ترفض الزواج السياسى فلا تتزوج الا بمن أحبها وأحبته ، ولكنها مع ذلك تحترم الأسرة وتقاليدها . فعلى الرغم من أن ابويها كانا قد نفاهما يوسف بن تاشفين وأودعهما السجن فى قلعة « أغمات » بعيدا عن اشبيلية ، قررت الأميرة ، « برا بوالديها ، وقضاء لحقهما » ان يكون زواجها « بعين أبيها وسمعه ، وبقبول أمها ورضاها » ، ذلك

أن « كل زواج رضيه الأبوان وارتاحا اليه سبقت فيه البركة ، وطافت به الرحمة » (١٠) وهي تتكلف المخاطر والمشاق لكي يتم الزواج على هذا النحو ٠

ان هذه الفتاة التي شاء لها شوقي ان تكون طبعة زمنها وممثلة لحضارة جيلها لم تكن في واقع الأمر الا الفتاة كما شاء لها شوقي أن تكون في عصره ، ولكنها تظل ـ كما شاء لها أيضا ـ روح الوالد ، أو ـ بعبارة أخرى ـ روح التراث ٠

وعلى هذا النحو يسجل شوقي تطور وعيه بالعلاقة بين التراث والمعاصرة ٠

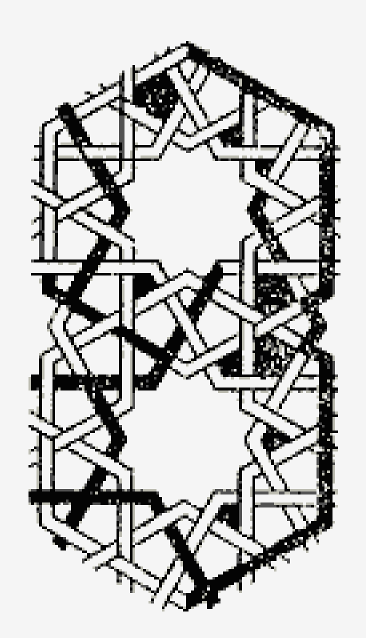
٢ ب

فاذا انتقلنا الى الجيل التالي برز اسم توفيق الحكيم في ساحة المسرح معلنا عن تطور جديد في وعي الكاتب بعلاقته بالتراث ونوعية هذه العلاقة ، لقد دخل توفيق الحكيم الى ميدان الكتابة والابداع من باب المسرح ، فلم يفرض شكل من أشكال الكتابة الاخرى التي لها نماذج تراثية نفسه عليه من قبل ٠ **ومن ثم كان طبيعيا أن يواجه توفيق الحكيم منذ اللحظة الأولى قضية بالغة الحساسية : هل يمد خيوطه الى المصدر التقليدي الذي ينبغي لكل كاتب مسرحي أن ينطلق منه ، وهو المسرح الاغريقي ، أم ماذا يصنع ؟ وهل يأتلف النموذج الاغريقي والمكونات الثقافية لمعاصريه ؟ وقبل هذا ، هل يأتلف هذا النموذج وبناءه الفكري الخاص ؟**

لقد نشأ عن هذا موقف دقيق للغاية ، فالضرورة تلح في طلب النموذج ٠ والواقع لا يستجيب له ٠ وقد كان فرض للنموذج على الواقع معناه القطيعة بين الكاتب وجذوره الثقافية ، أو بينه وبين تراثه ٠ وفي الوقت نفسه لم يجد الكاتب النموذج البديل في هذا التراث ، أو هو ـ بالأحرى ـ لم يقتنع بأن في التراث نماذج يمكن أن تعد بدائل لذلك النموذج ٠ وقد شغله هذا الأمر فراح يحاول تفهم السبب في غياب ذلك النموذج ـ أو المماثل له ـ في ذلك التراث ٠ وقد انتهى به التفكير الى حل تلك المعادلة الصعبة على النحو التالي : أن يأخذ من النموذج الاغريقي (ومن ثم الأوربي بصفة عامة) قالبه فحسب ٠ ثم تكون مادته وثيقة الصلة بتراثه ورصيده الثقافي ٠

٢ ب ـ ١

قد يقال : وفيم اختلف الحكيم في هذا عن شوقي ؟ ألم يصطنع شوقي كذلك قالب المسرح الغربي حين كتب « مجنون ليلى » أو « عنترة » أو غيرهما ، متخذا من التراث العربي المادة التي صاغها في هذا القالب ؟ والجواب أنه في هذا الاطار العام تصح المقابلة ، ولكن يبقى بعد ذلك الفرق النوعي بينهما في كيفية صياغة المادة التراثية وتوظيفها ٠ ولو وازنا بين « مجنون ليلى » من هذه الزاوية و « أهل الكهف » لاتضح لنا هذا الفرق ٠ ولأنه لامكان لهذه الموازنة هنا فانني أكتفي بأن أشير الى أن شوقي كان وهو يكتب « مجنون ليلى » قد حدد هدفه الأساسي من كتابة هذه المسرحية ، وهو أن يعيد الى الناس تلك القصة الطريفة التي تروى عن مجنون بني عامر ، ذلك النموذج النادر في الحب والوفاء ٠ ولم يكن بتوفيق الحكيم حاجة الى أن يعيد على الناس قصة أهل الكهف التي يستمعون اليها مع صلاة كل جمعة ٠ **ولذلك لم تكن القصة في ذاتها عنده هي الهدف ٠ وهو كذلك لم يشأ أن يرسخ المغزى الذي تروى من اجله القصة ، وهو معجزة النوم أكثر من ثلاثمائة سنة ثم الاستيقاظ ٠ ولكنه اتخذ من اطار هذه القصة منطلقا الى قضية الصراع بين الانسان والزمن (١١) ٠**



ماذا يعنى هذا ؟ انه يعنى فى بساطة أن شوقى أعاد صياغة المادة التراثية فى مسرحيته ، فى حين فجر الحكيم هذه المادة من باطنها تفجيرا . وهـذا ما قصدناه بقولنا أن العلاقة بين الكاتب المسرحى وتراثه قد تطورت بمجىء الحكيم الى الساحة ، وذلك نتيجة لتطور وعيه بهذه العلاقة .

٢ ب - ٢

وكما تطور شوقى فى وعيه بوظيفة التراث تطور الحكيم كذلك . ولايتسع المجال هنا لمتابعة مراحل هذا التطور وتجلياته فى أعماله . ولـكن يـكفى للاطمئنان الى هذه الحقيقة أن نقرن بين عمله فى « أهل الـكهف » وعمله فى « يا طالع الشجرة » . فمن الواضح أن المسرحية الأولى قد تضمنت قصة أهل الكهف وان لم تكن هى الهدف - كما قلنا . أما المسرحية الثانية فليس لها من مصدر تراثي سوى تلك الأغنية الشعبية اللامعقولة (**ياطالع الشجرة ، هات لى معاك بقرة** ...) . ولأن هذه الأغنية لا تحكى قصة (كما هو الشأن مثلا فى « موال » حسن ونعيمة الذى استلهمه شوقى عبد الحكيم فى مسرحيته « حسن ونعيمة ») فقد جاءت القصة فى مسرحية « يا طالع الشجرة » كما جاء المضمون من صنع الكاتب . ومن ثم تصبح هذه الأغنية مجرد الشرارة التى فجرت العمل كله فى عقل الكاتب . وقد كان هو نفسه على وعى بهذا الذى حدث .

٢ ج

واذا كان الحكيم قد واجه مشكلة غياب النموذج المسرحى من التراث العربى ، واضطر من أجل ذلك الى استخدام القالب المسرحى الذى استقر فى الأدب الغربى ، فان الدعوة التى دعا بها يوسف ادريس بعد ذلك ، والتى قامت تحت شعار « خلق مسرح مصرى صميم » ، تعد محاولة - مهما اختلف الحكم عليها (١٢) - لحل تلك الثنائية التى جمع فيها الحكيم - فى مستهل نشاطه الابداعى الجاد - بين القالب المستجلب والمادة التراثية . فيما أن التراث قادر على أن يقدم الينا المادة الملهمة فما الذى يمنعنا من أن نستلهمه كذلك « قالبنا المسرحى » .

وتعزيزا لهـذه الدعوة نشط البحث فى أشكال « الفرجة » الشـعبية و « السامر » ودور « الحكواتية » و « المحبظين » والفرق الشعبية الجوالة ، وغير ذلك من أشكال « التشخيص » التى عرفتها البيئات الشـعبية قبل أن تعرف المسرح بقالبه المستجلب . وكان الهـدف من ذلك هو التعـرف على عناصر الاستجابة لدى القطاعات العريضة من الجمهور لهذه الفنون المسرحية ، بغية الوصول الى صيغة مسرحية عربية خالصة شكلا ومضمونا .

ولم يشغل بهذا الأمر يوسف ادريس وحده ، بل شغل به توفيق الحكيم كذلك فى كتابه المسمى : « قالبنا المسرحى » . ذلك أنه كان - فيما يبدو - قد تخلص من خـلال تجربته المسرحية الممتدة ، من المعضـلة الأولى ومن حتمية النموذج المسرحى الغربى ، فانتهى به الأمر الى التفكير فى امكان الافادة من دور الراوى القديم ، الذى كان يقوم فى الوقت نفسه بمحاكاة الشـخوص الذين يحكى عنهم ، فى تشكيل قالب مسرحى له خصوصيته (١٣) . وربما كانت مسرحية « ياسين وبهية » لنجيب سرور (١٤) أوضح نموذج عملى لما دعا اليـه الحكيم .

والحق انه فى خـلال الستينيات من هـذا القـرن ترادفت لدى طائفة من كتاب المسرح (١٥) محاولات لاستنبات بعض العناصر التراثية فى شكل الأداء

المسرحي على نحو يتفاوت قلة وكثرة من كاتب الى آخر ٠ وهذا ان دل فانما يدل على أن وعي الكاتب المسرحي بتراثه كان قد جاوز مرحلة الاهتمام بمادة هـذا التراث الى الأشكال التي تمثل فيها ٠

٢ د

وفي ختام هذا الجانب من النظر في تطور وعي الكاتب المسرحي بتراثه ينبغي الوقوف عند مسرحية « باب الفتوح » (١٦) لمحمود دياب ، وهي من نتاج السبعينيات ، لما لها من اهمية خاصة في الدلالة على بلوغ هذا الوعي درجـــة عالية من الوضوح والتبلور ٠

هذه المسرحية تنطلق من ثلاثة منطلقات أساسية لتنتهي الى نتيجة محددة :

المنطلق الأول : ان ما رصد من التراث أو فيه لا يمثل الحقيقة ٠

المنطلق الثاني : ان في هذا التراث عناصر معوقة ، تنعكس آثارهـا في شتى مستويات الحياة ٠

المنطلق الثالث : انه فيما بين سطور التراث يمكن قراءة الوجه المشرق الغـائب ٠

والنتيجة هي : انه لابد من رفض العناصر المعوقة ، والكشف عن العناصر الحيوية ٠

وليست هذه المنطلقات وما انتهت اليه من نتيجة أمورا يستنبطها قارىء المسرحية ، بل هي ماثلة في المسرحية نفسها من حيث هي افكار اصولية ، ومن حيث هي تحقق عملي على السواء ٠ فالبناء الفني لهذه المسرحية يجسم فعـــل الالتقاء والافتراق بين الكاتب المسرحي والتراث ٠ ويدخـــل في نسيج وعي الشخوص الذين يتحركون في المسرحية ويحركونها في الوقت نفسه ـ وعيهم بأنهم ينطلقون في هذه الحركة من هذه الاصول المبدئية ٠ ومن ثم تمثلت حركة بناء المسرحية على النحو التالي :

تواجهنا المسرحية منذ البداية بمجموعة من الشباب المعاصر تشكو الخواء وانتظار مالا يجيء ، فيقودها التفكير في وضعها الراهن الى البحث في التاريخ (في التراث التاريخي) عن مخرج ٠ وقبل أن تستعيد بعض أجزاء هذا التراث تحدد موقفها منه على النحو التالي :

الشاب الخامس : لن نقرأ التاريخ كما كتب يارفاق ، ولكننا سنعيد صنعه ٠

الفتاة الثانية : وكيف نعيد صنعه وليس بوسعنا ان نعيده هو نفسه ؟

الشاب الخامس : أعني أن نعيد صياغته ، نتخيله على هوانا ٠ نـرد اليـه ما انقص منه ، ونستبعد منه مالا نقبله ، بكلمة مختصرة : نصنع الحقيقة ٠

ومن ثم تمضي المجموعة تراجع حقبة انتصـــار صـــلاح الدين ، ابتداء من وقعة حطين الى فتح القدس ، لكنها لاتكترث كثيرا لما رصده التاريخ من بطولات حربية في هذه الحروب ، بل تعمل خيالها في تمثل بعض الحقائق التي لم يرصدها هذا التاريخ ، ومن ثم تخلق المجموعة شخصـــية فتى أندلسي يأتي الى المشرق هاربا من ملك اشبيلية ، حاملا معه كتابا من تأليفه ، ضمنه أفكاره فيما ينبغي أن تكون عليه شريعـة حكم السلطان وعلاقته بالمحكومين ، لكي يقدمه الى القائد المظفر صلاح الدين ٠ وبايجاز نقول ان للمجموعة ابتكرت شخصية بطل مجهول

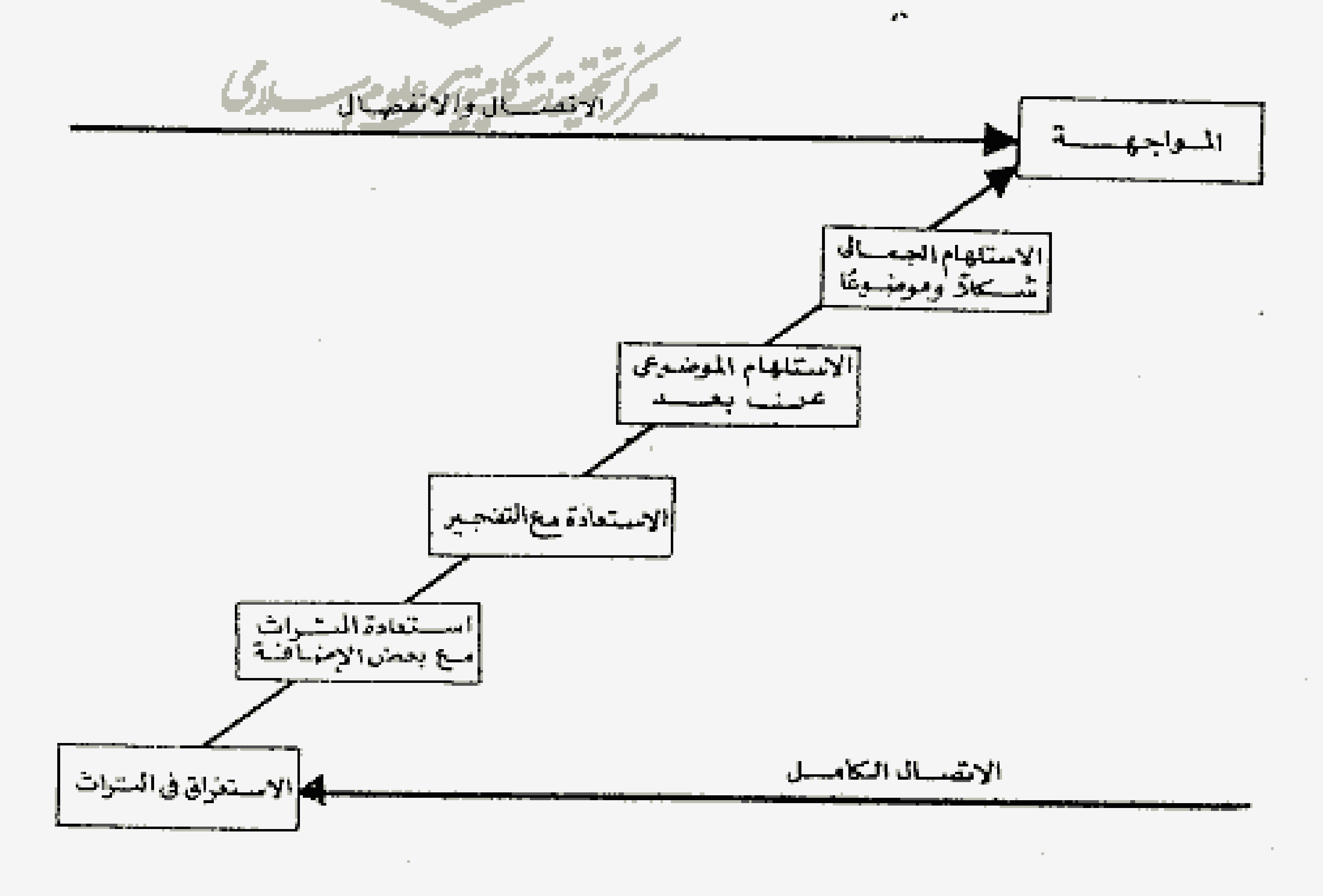
على مستوى النضال الفكرى لكى تقف الى جانب شخصية البطل المعروف (صلاح الدين) على مستوى النضال الحربى ٠ ثم تتحرك المجموعة بهذا البطل المجهول ومعه لكى تستكشف المعوقات التى حالت دون تحقيق هذا البطل أهدافه ٠ وتنتهى الحروب وأمجادها ، وينتهى الأشخاص ، ولكن تبقى الأفكار النافعة حية فى الضمائر ، لا تبلى على مر الزمن ٠

وبعيدا عن كل الاسقاطات السياسية الممكنة لهذه الحبكة المسرحية تظل حركة المسرحية تجسيما لفكرة الكشف عن الجانب المضيء الباقي من التراث ، الذي نستطيع ان نقرأه بين سطوره ٠

ولعل الأهمية الخاصة لهذه المسرحية في هذا السياق تكون قد برزت بشكل كاف ، فمن الواضح أن العلاقة بين الكاتب المسرحي والتراث هنا لم تكن شيئا مضمرا في عقل الكاتب ، يدركه القارىء ـ حين يدركه ـ بطريقة غير مباشرة ، بل أوشكت المسرحية نفسها أن تكون تحقيقا نظريا وعمليا في طبيعة هذه العلاقة وفيما ينبغي أن تكون عليه ٠ لقد اتخذت من أوعى المضمر موضوعا لها فاصبح عيانا ٠

وعند هذا المدى نحسب أنه صار من الممكن أن ننتهى الى هذه النتيجة : ان وعى الكاتب المسرحى بعلاقته بالتراث قد تطور عبر الأجيال المتلاحقة في القرن العشرين ، وأن الخط البيانى لهذا التطور يتحرك صاعدا بين مستويين من العلاقة : مستوى « **الاستغراق فى التراث** » ومستوى « **مواجهة التراث** » ٠

والمخطط التالى يوضح مراحل هذا التطور



وفي ضوء هذا المخطط نستطيع أن نحدد موقع أى مسرحية لها ارتباط واضح بالتراث ٠

٣ ـ

قلنا ان الوعى بالتراث لاتصبح له فعالية حقيقية الا اذا ارتبط بوعى مماثل للواقع ، لأنه فى هذه الحالة وحدها يمكن أن ينشأ جدل عميق ومثمر ٠ ومن ثم يحق لنا للآن أن نسأل : على أى الأسس وفى أى الأشكال تمثل ذلك



الجدل في أدبنا المسرحي بين التجربة التراثية (التاريخية) وبين الواقع ؟ هل يعيد التاريخ نفسه في اطار الواقع ؟ هل يكرر الواقع التجربة التاريخية نفسها ؟ أم أن الامر على خلاف هذا وذاك ، وأن العلاقة بين التجربة الواقعية والتجربة التاريخية هي علاقة اتصال وانفصال ، أو التقاء وافتراق ؟

في حدود ما بين يدي هذه الدراسة من مسرحيات تزيد قليلا على ثلاثين مسرحية **(وهي عينة معقولة نسبيا)** يمكننا أن نحدد شكلين عامين للمسرحية المرتبطة بالتراث : أولهما يتمثل في ارتباط الكاتب بالتاريخ ، أي بالتجربة التاريخية ، زمانا ومكانا ، والثاني يمزج فيه الكاتب مزجا واضحا ومتعمدا بين التاريخ والواقع فيتداخلان على نحو يصنع منهما بنية موحدة ·

٣ أ –

في الشكل الأول ، الذي تمثله مسرحيات شوقي وعزيز أباظة **وأضرابهما في مصر والبلاد العربية (١٧) ، يتقيد الكاتب في مسرحيته بوحدة** الزمان والمكان التاريخيتين ارتباطا تاما ، فتدور الأحداث وتتحرك الشخوص وفقا لمعطيات البيئة الزمانية والمكانية القديمة والمحددة من الخارج منذ البداية ، وقد يمعن بعضهم في التقيد بذلك الاطار التاريخي فيحاول اصطناع اللغة التاريخية الملائمة ·

وحين تمعن المسرحية في تحقيق كل عناصر ذلك الاطار يصبح من الواضح ان الكاتب يحاول عن طريق الايهام ان يستلبنا من واقعنا لكي يرتد بنا الى التجربة التاريخية فنعيش في واقعها ، نتعرف على الشخوص ، ونعاين الأحداث، ونلم بكل التفصيلات ، حتى لنصبح – بوصفنا متلقين – جزءا من هذه التجربة ·

لكن الكاتب نفسه هو – قبل كل شيء – فرد منا ، ينتمي – على نحو ما – الى عصره ، ويخاطب متلقين معاصرين له ، يعنيه أمرهم · ومن ثم فان عودته الى التجربة التاريخية لابد أن تكون قد صحبتها عملية اختيار : وأن هذا الاختيار لابد ان يكون له معنى ·

هنا تبرز فكرة « مغزى التاريخ » لتكون الموجه الحقيقي لهذا الاختيار · وهي فكرة ترتبط بتصور لم يعد من السهل التسليم بصحته وان كانت صيغته البراقة جعلته يهيمن على كثير من العقول في الماضي ، وهو « ان التاريخ يعيد نفسه » · وبما أن التجربة التاريخية قد صارت ماضيا منتهيا ، فان استعادتها يمكن أن يكون لها مغزى بالنسبة الى الحاضر الذى لم ينته بعد · ومن ثم يكون اختيار الكاتب للنموذج التاريخي موجها بما يتراءى له فيه من مغزى ينعكس على الحاضر ويضيئه ·

ومع ما في هذا التصور من اغراء ، وما كان له من تسلط على العقول ، فانه يسعى الى ما يمكن ان نسميه « **نمذجة التاريخ** » ، أي الى نوع من التجريد المثالي للتجربة التاريخية ، يصبح معه الحاضر – بالضرورة – دورة من دورات الماضي ، ويصبح المستقبل تكرارا للحاضر والماضي جميعا · ومعنى هذا أن تصبح حركة التاريخ مجرد تكرار متصل لمجموعة نماذجه ·

ومهما يكن الأمر في شأن هذا التصور فان الكاتب للمسرحي حين ينقل متلقيه من واقعه لكي يزج به في اطار قطعة بعينها من التجربة التاريخية فانه يريد له أن يعود – حين يعود الى نفسه – ليتأمل واقعه في ضوء ما عايشه من هذه التجربة · وهذا هو معنى قولنا ان الكاتب يسقط التاريخ على الواقع ·

في مسرحية عنترة لشوقي نعرف أن واحدا من الفرسان يدعى سرحان

كان يقود قافلة فيها ألفان من الأنعام ويتجه بهــا الى كسرى الفرس ، فهاجمتها قبيلة عبس ونهبتها ، وقتل سرحان وشتت من كان معه · وهناك نقــرأ هذا الحوار (١٨) :

العجوز (أم سرحان) : وكنا نيمم أرض العراق لنجتازها

عبلة : نحو كسرى ؟

العجوز : أجل

عبلة (غاضبة) : لتعطوا الرشا وتنالوا المنى ·

ويمنح سرحان بعض العمل

وتحت ظبى فارس والأسل ويحكم فى البيد باسم الهمام

ذليل بباب أنو شيروان وعند الخيام العزيز البطل

وهنا يتمثل نموذج الشخص الذى يبيع نفسه للأجنبى لقــاء حصــوله على النفوذ والحماية · وهو مشهد يعيشه المتلقى غير منفصــل عن الســياق التاريخى العام للمسرحية ، ومن حقه أن يستمتع به فى هذا الاطار · لكن المتلقى ما يلبث ـ حين يتأمل الموعظة من هذا الذى شاهد ـ أن يسقط هذا النموذج على واقعه فيجده متحققا فى هذا الشخص أو ذاك ، وقد يجده متحققا فى شخصه ، فيبصر عندئذ بالنهاية الوخيمة التى تنتظره ·

وعلى هذا النحو يتحقق أثر الاســـقاط التاريخى ـ حين يتحقق ـ بطريقة ضمنية غير مباشرة ·

٣ ب

أما الشكل الثانى ، الذى يلتقى فيه الماضى والحاضر فى اطار واحد ، فانه أكثر تركيبا وتعقيدا · ذلك أن وحدة الزمان والمكان تتحطم نهائيا ، فيستدعى الماضى الى الحاضر ، أو يمتزج به ويتجلى فيه فاذا هما شىء واحــد · وعندئذ يكاد يكون من الصعب أن تحدد أيهما يسقط على الآخر : التاريخ أم الواقع ·

لننظر ـ على ســـبيل التمثيل ـ فى تجــربة معين بسيسو فى مسرحيته « ثورة الزنج » ، ففيها يحدث هذا المزج بين الماضى والحاضر · فالممثل (الكمبارس) الذى اختار لنفسه دور محمد بن عبد الله قائد ثورة الزنــج فى القــرن الثـالث الهجرى ، يمضى يتفرس فى وجوه بعض الشخوص فاذا به يتبين أنهم شخوص تاريخيون بأعيانهم ، سبق له أن عرفهم (١٩) :

محمد بن عبد الله :

رغم الجمجمة ورغم الماكياج

او لست ابا بشار

من كان يتاجر بجلود الزنج ؟ ··

او ليس الهندى الأحمر هذا المصلوب على اللوح

هو ابن الأسحم ؟ ··

اما انت ، الست النخاس ابن عتيق

او لم اقطع راسك

هل الصقت بصمغ أو بلعاب راسك بين الكتفين

وهربت من القرن الثالث للهجرة

واتيت فلسطين ؟

وعلى هذا النحو يستمر « عبد الله بن محمد » في استعراض هذه الشخوص القديمة التي عرفها من قبل جيدا وان تخفت الآن وراء الأقنعة · والى جانب كل هؤلاء المزيفين يبصر عبد الله بن محمد بالجمهور المسجون في العربة فيتمثل فيهم زنج البصرة والأهواز ، رفاق ثورته ·

وهكذا ينم الحاضر عن الماضي ، أو يعود الماضي متخذا ثياب الحاضر ، ثم يتحرك هذا الماضي الحاضر في اطار معطيات الواقع الراهن · وكل ذلك انما يتم بوعي من الكاتب ليرسخه في وعي المتلقي ·

وهذه هي نفس التجربة في اطارها العام ، التي تتمثل لنا في مسرحية « حبظلم بظاظة » لفاروق خورشيد ، فهي قائمة أساسا على المزج بين الماضي والحاضر ، الذي عاد فاتقنه في مسرحيته « ثالثا وأخيرا » ·

في الجزء الأول من « **حبظلم بظاظة** » ايحاء بالجو التاريخي القديم . ثم يأتي الجزء الثاني فتختلط شخوص الماضي والحاضر على نحو يسقط كل الفواصل الزمنية · ومع ذلك يظل الماضي بصفة عامة مجرد اطار تراثي ، في حين يعلن المضمون عن الحاضر اعلانا ·

في أحد المشاهد ـ على سبيل المثال ـ تمضي بطانة السلطان تزيف الحقائق وتلقي بالتهم جزافا أمامه لتوغر صدره على الشرفاء من الرجال العاملين ، من أجل ازاحتهم من طريق المتسلقين الباحثين عن النجاح من أي طريق (٢٠) :

السلطان : هم ·· هم ·· من هم ؟

العمامة : الحاقدون ·

الوردة : الموتورون ·

العمامة : جواسيس اليهود ·

الوردة : عملاء الأعداء ··

فمن الواضح أن هذه التهم تعكس صورة من تهم الستينيات في مصر · ومع ذلك فالمتهمون هم على الزيبق وأحمد الدنف وعلاء الدين وحسن شومان ، وهم الفتيان الفرسان ، الذين ينتهي امرهم الى السجن (٢١) :

على الزيبق : فلنذهب الى السجن في هدوء · ان الحكاية محبوكة ·

أحمد الدنف : ولكن أيتهموننا بالسرقة ؟

علاء الدين : والخيانة ؟

حسن شومان : والتآمر ؟

على الزيبق : وما الجديد ؟ اننا عقبة في طريق أحدهم ولابد أن يزيحنا عن طريقه ··

هذا الأسلوب في اتهام للشرفاء ، وهذه التهم نفسها ، كان متلقي المسرح في الستينيات يعرفها جيدا ، ويعرف أنها تعكس صورة من صور الواقع ، على الرغم من أن شخوص المتهمين تعلن عن تاريخيتهم ·

وفي هذين المثالين وما أشبههما لايمكن الحديث عن اسقاط ضمني للتجربة التاريخية على الواقع ، لأن رفع الحاجز الزمني بين ما هو تاريخي وما هو واقعي يكاد يلغي فكرة الاسقاط نفسها ، حيث يندمج الماضي والحاضر في وحدة متكاملة ·

ان الشخوص التاريخية هنا ، وان احتفظت بأسمائها وصفاتها ومبادئها

وقيمها ، انما تتحرك فى الواقع الراهن كأنها افراز طبيعى له ، ومن ثم لايجد المتلقى أى صعوبة فى التوحد معها ، على الرغم من الغلاف التاريخى الذى يغلفها .

ومع ذلك يظل هذا الشكل من أشكال المسرحية ، الواقف برجل فى التراث وبالأخرى فى الواقع ، مؤكدا لنفس التصور لفكرة النموذج التاريخى التى تمثلت فى الشكل السابق - ذلك أنها لاتصل الى هدفها الا على أساس أن « **التاريخ يعيد نفسه** » وان أضفى عليه كل واقع جديد شكلا مغايرا ، وأن النموذج التاريخى ـ من ثم ـ يتكرر فى الحاضر وفى المستقبل بضرب من الحتمية .

وقد رأينا منذ قليل كيف تبين عبد الله بن محمد ، بطل مسرحية « **ثورة الزنج** » ، فى الشخوص الماثلين فى الواقع شخوصا تاريخيين بأعيانهم ، من معاصريه القدامى فى القرن الثالث الهجرى . ان هذه النماذج لم تتغير فى جوهرها ، فابن عتيق النخاس يهرب من القرن الثالث لكى يأتى فيظهر ـ بنفس وظيفته تقريبا ـ فى القرن الحالى فى فلسطين . والعطار القديم الذى كان يبيع الحناء فى سوق البصرة ويقول انها « **دماء الشهداء** » هو الآن « يبيع رماد المحترقين المذبوحين بدير ياسين » .. وهكذا .

وفى مسرحية « **حبظلم بظاظة** » نجد ما يؤكد ايضا هذا التصور . فعلاء الدين يقرر أن « كل جيل فيه دليلة » (٢٢) ، والمقصود بها نموذج المرأة المحتالة . وايضا يقدم الينا حبظلم نفسه شخصية جاريته ياسمين على النحو التالى (٢٣) :

حبظلم : .. ياسمين .. فتنة بغداد وأميرتها القادمة . ياسمين حلم الشرق الساحر . ياسمين الخاتم السحرى الذى يقودك الى مارد جبار مختبىء ، ما ان يدلك الخاتم حتى يصيح : شبيك لبيك ، عبدك بين يدك ، ويضع الدنيا كلها أمامك . أطلب تجد ، فليس عليه صعب ، وليس فى لغته مستحيل . ياسمين الخالدة ، التى تعيش فى كل عصر وتحيا فى كل مكان ..

ومن ثم تعود ياسمين لتطالعنا فى زماننا باسم « سوسو » هذه المرة .

واذا كانت دليلة المحتالة هى التى كانت وراء كل الأحداث التى استخدمت فيها ياسمين ، وهى التى عرفت كيف تتخذ منها أداة لتحقيق مصالحها ومصالح أصدقائها النفعيين الطموحين الراغبين فى الاستحواذ على كل شىء ، فان « سوسو » ، السكرتيرة الخاصة لدليلة ، التى أصبحت الآن تشغل مركزا كبيرا فى احدى الصحف ، تصبح النموذج العصرى لياسمين حبظلم ، وتستخدم لأداء نفس وظيفتها .

وهكذا تترسب فى نفس المتلقى فكرة النموذج التاريخى المتكرر .

وعلى الرغم مما قد تجلبه هذه الفكرة من طمأنينة الى نفس المتلقى ، حين يدرك من خلالها أنه يعيش فى اطار انساق ونماذج مطردة ، تدرأ عنه الخوف من مفاجآت المستقبل ، فان أثرها كذلك فى ترسيخ نوع من القدرية فى ضميره لايمكن تجاهله . ذلك أن التفسير العلمى للتاريخ لايرتضى هذه الفكرة ، فعندما يبدو لنا أن حدثا ما قد تكرر فى حقبتين مختلفتين من الزمن فان تكراره لايعنى أنه هو نفسه ، ولايمكن أن يكون كذلك ، لأنه فى كل مرة يكون حدثا جديدا بوجه من الوجوه .

وهذا ما أدركه الفريد فرج وعبر عنه فى مسرحيته « **سليمان الحلبى** » . فسليمان يتحدث عن واقعة قتله للقائد « كليبر » فيقول : « **أنتم تعرفون تماما ما فعلت ، ورأيتموه قبل ذلك آلاف المرات ، فلم السؤال ؟** » لكن الكورس المتأمل فى الأحداث والمعقب عليها يرد عليه قائلا : « ولكن المرء لا يرى هذا الشىء للمرة الثانية أبدا . دائما هو الشىء الجديد الطازج الطرى والمثير » (٢٤) .

هما اذن موقفان مختلفان ، أحدهما يؤمن فيه الانسان بفكرة النموذج التاريخى وتكراره ، وما يترتب على هذا من تكرار للمغزى الذى يحمله ، والآخر يرى التجربة متجددة على الدوام ، كماء النهر حين ينساب من المنبع الى المصب ، فتستقل عندئذ كل تجربة بمغزاها الخاص • ومن ثم يتحدد منطقان لاستمداد المادة التراثية (التاريخية) ، أحدهما يراها بذاتهـا دالة على حقيقة نهائية ، والآخر يراها دالة على حقيقة نسبية ، وأن ما يصدق بالنسبة اليها لا يصدق بالضرورة على الواقـع الراهن فضلا عن المستقبل • ومن ثم قد تبـدو الحقيقة التاريخية نفسها ناقصة من منظور اللحظة الجديدة ، ولا تأخذ كما لها - من هذا المنظور - الا باسقاط معطيات الواقع نفسه عليها • ومن ثم يصبح كمالها هو فى حقيقته كمال هذا الواقع •

وهذا ما صنعه محمود دياب فى مسرحيته « باب الفتوح » (٢٥) • فمجموعة الشباب المعاصرة لاتقنع بأن ماروى من أحداث تتعلق بحروب صلاح الدين يمثل الحقيقة كاملة ، وترى أنها منقوصة فى جانب منها • وهى - بوعى خاص منها لواقعها - تحـاول أن تتخيل الجانب المنقوص فتبتكر شخصية المناضل الفكرى الذى يريد أن يكون سندا! لسيف صلاح الدين • وعندما يصبح هذا التكامل معقولا من منظور الحاضر تتحول هذه الشخصية من شخصية خيالية الى شخصية تاريخية ، ولكنها فى الوقت نفسه تعنى الكثير بالنسـبة الى الواقع الراهن • ومن أجل ذلك ما تلبث المجموعة العصرية التى اخترعتها أن تلتحم بها على أرض الواقع • وبهذا ينحل للواقع فى التاريخ لكى يعود فيلتئم مع نفسه •

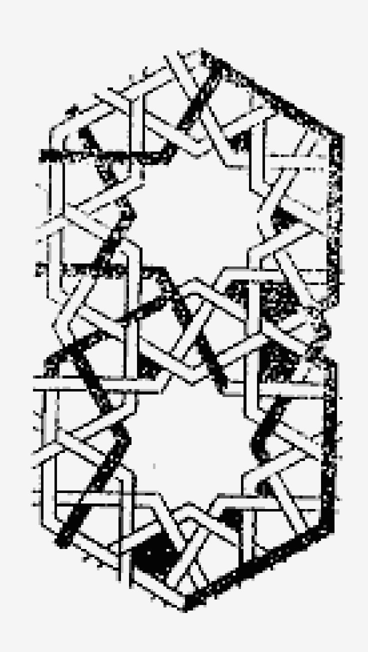
٤ -

ومن اللافت للنظر حقـا أن كتـاب المسرح حين التفتوا الى التـراث وفكروا فى لستعادته أو توظيفه على نحو أو آخر ، قد مالوا - فى الأغلب الأعم - الى العودة الى التراث الشعبى ، متمثلا فى السير الشعبية ، وفى حكايات « الف ليلة وليلة » وفى حكايات الشطار والفتاك والصعاليك ، وحكايات البيئات الشعبية المحلية وأغانيها • حتى المسرحيـات التى ارتبطت بشخوص تاريخيين لايتطرق اليهم الشك ، مثل « ثار الله » لعبد الرحمن الشرقاوى ، و « مأساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور ، و « ثورة الزنج » لمعين بسيسو ، و « سليمان الحلبى » لألفريد فرج ، وغيرها من المسرحيات ، لم تكن عناية كتابها أساسا بالجانب التاريخى الموثق لحياة هؤلاء الشخوص ، بل بمـا جـاوزت به هذه الشـخوص حـدودها التاريخية فى ضمائر الناس •

وهذا الارتبـاط بالجانب الشعبى من التراث له مغزاه الواضـح بالنسبة الى المسرح ، ذلك أن التراث الشعبى أكثر تمثيلا لروح الشعب ومنطقه وطرز تفكيره ومعاييره فى تقدير الأمـور • والمسرح - أساسـا - مؤسسة جماهيرية شعبية ، يخاطب فيها الكاتب جمهوره ، بل انه يؤلف ما يؤلف من خلاله • حتى عندما يفلسف الكاتب أمرا من الأمور فانه لاينجح الا اذا راعى منطق الجمهور فى التفلسف • وكل ذلك يجعله أشـد حرصا على الاتصال بالتراث الشعبى لهذا! الجمهور ، حيث يجد المادة الغنية المتنوعة ، من الموضوع الكامل ، الى « الموتيفة » الجزئية ، الى وسائل الأداء المختلفة •

٤ أ -

مسرحيـة « أهل الكهف » مثـلا لتوفيق الحكيم تنطلق من موضـوع الاستيقاظ بعد نوم طويل ، ومسرحية « رحلة الى الغد » له هى تنويع على نفس الموضوع لاينفصل عنه ، حيث يحل فيها الغياب عن وجه الأرض أكثر من ثلاثمائة



عام بديلا من نوم أهل الكهف نفس المدة ، فى حين تنطلق مسرحيـة « **يا طالع الشجرة** » له كذلك من موتيمة الأغنية الشعبية المعـروفة في بعض البيئـات . وفى مثل هذه الحالة يتحقق توظيف التراث بمساحة العمل المسرحي كله .

ولكن هناك حالات تلعب فيها الموتيفة الشعبية دورا محـدودا بطريقة غير مباشرة ، وذلك حين يدخل مضمونها في نسيج الموقف فيحدث تأثيره الفعال فى المتلقى بطريقة سرية .

وعلى سبيل المثال تحكى لنا مسرحية « **أميرة الأندلس** » لشوقى عن زواج المعتمد بن عباد فى شبابه من فتاة جميلة كانت تعمل غسالة ، اسمها «الرميكية» . وفى حوار بين اثنين من أدباء اشبيلية هما ابن حيون وأبـو القاسـم ، يقول أبو القاسم : (٢٦)

« .. **هذا حديث الرميكية يا ابن حيون وهذا خبر زواجها ، يعلمه كل من في الأندلس ويتناقلونه بالاعجاب ، ويتحدثون أن بنت الشعب نزلت قصور الملك من أول يـوم نزول الأقمار فى هالاتها ، وأنها من عشرين عاما الى اليوم قدوة عقائل الأندلس ، والمثال الاعلى بين أميراته وملكاته** » .

ان شوقى هنا يتحرك على مستوى القصص الشعبى الذى تعرف كثير من حكاياته كيف يعجب الامير بالفتاة الفقيرة من الطبقة الدنيا لذكائها وجمالهـا فيتزوج منها ويجعل منها أميرة .

وكما يتجه كثير من الحكايات الشعبية الى تجسيم طموح الفقـراء فى أن ينالوا من ثروة الأغنياء ما يقيم حياتهم ، والى تهدئة خواطرهم ـ من جهة أخرى ـ بجعل الأغنياء يفلسـون وينقلبون فقراء (٢٧) ، كذلك يجعل الفريـد فـرج من التبريزى فى مسرحيته « على جناح التبريزى وتابعه قفـة » نقطة تقاطع لاثـراء الفقراء وافلاس الأغنياء ، فاذا به يغدق الاموال الطائلة على فقـراء المدينـة ، ولكنها لم تكن أمواله ، بل اموال الأثرياء .

وكذلك كان الفتى مهران (فى مسرحيـة « الفتى مهـران » لعبـد الرحمن الشرقاوى) هو ورفاقه يجلبون القمح من مخازن الأمير ويفرقونه فى أهل القرية الفقراء . الفرق أنهم كانوا يختلسون في حين كان التبريزى يحتال (وهو ليس فرقا جوهريا على كل حال) دون أن يكون لهم اوله مارب شخصى ، الا أن يجلبوا السعادة الى الآخرين .

٤ ب ـ

اما فيمـا يتعلق بعنـاصر الأداء الشعبى فان المسرحيـات التى ارتبطت بالتراث الشعبى ، والتى كتبت شعرا ، كمسرحيـة « الفتى مهران » ، ومسرحية « سندباد » لشوقى خميس . وغيرهما ، لم تستطع أن تستغل منهج الأداء فى السير الشعبية ، فى اضفاء الطابع الشعبى على قالبها ، باسـتثناء مسرحيـة شعرية هى مسرحية « ياسين وبهية » لنجيب سرور ، وهى بالأحرى قصـيدة درامية ذات نفس ملحمى . ذلك أنه فى حـين اسـتخدمت هذه المسرحيات اللغة التى طورها الشعر العربى المعاصر ، اجتهد نجيب سرور فى أن يوائم بين موضوعه الشعبى ولغته ، فاستخدم لغة شعرية مشبعة بعناصر الايحاء الشعبى . ومن ثم تكامل أسلوب السرد الملحمى مع هذه اللغة الشعرية ذات النبض الشعبى على نحو يعد تطويرا جيدا لأسلوب الأداء فى السير الشعبية .

قد يقال ان قصة « ياسين وبهية » ، التى عالجها الكاتب فى هذا العمل ، انما مثلت بين يديه ابتداء فى شكل « موال » يعرفه أبناء الريف فى صعيد مصر ويتغنون به ، وانه مـن أجـل ذلك تأثر بروح ذلك الموال الشعبى وروح الأداء

الشعرى فيه ، فى حين لم يتوافر فى المصدر الشعبى الذى استمد منه الشرقاوى وخميس وغيرهما مثل هذه المزايا • حسنا ، فليكن هذا صحيحا ، ولنقل عندئذ ان نجيب سرور عرف كيف يوظف عناصر الأداء الشعبى فى عمله الفنى على نحو يأتلف كل الائتلاف مع موضوعه • هذا فى الوقت الذى تهيأت فيه لكاتب آخر هو شوقى عبد الحكيم نفس الظروف التى تهيأت لنجيب سرور ، وذلك حين عالج موضوع « حسن ونعيمة » فى عمل مسرحى يحمل هذا العنوان (٢٨) ، ولكنه لم يفد فى كثير أو قليل من عناصر الأداء الشعبى لهذه القصة التى صيغت أصلا فى شكل موال كذلك • ولأمر ما لقى عمل نجيب سرور استجابة طيبة من جمهور المتلقين ، فى حين رأى كثيرون أن موال حسن ونعيمة يظل أكثر جاذبية وتأثيرا من المسرحية •

على أن فكرة استغلال عناصر الأداء الشعبى فى الأعمال المسرحية قد سيطرت ــ فيما يبدو ــ على ذهن كاتب حاول فى عدد من مسرحياته الاتصال بالتراث الشعبى عن قرب ، هو ألفريد فرج • لقد حاول أن يستغل خصائص الاطار الفنى للسيرة الشعبية وطابعها الملحمى فى صنع اطار جديد للمسرحية يحمل نفس الخصائص • ويستوى فى ذلك عنده المسرحية التى تعالج موضوعا تاريخيا ، كمسرحية « سليمان الحلبى » ، والمسرحية التى يتصل موضوعها بسيرة شعبية ، كمسرحية « **الزير سالم** » والمسرحية التى تتصل بأحد شخوص القصص الشعبى ، كمسرحية « **على جناح التبريزى وتابعه قفة** » وغيرها •

وربما لم ترق هذه التجربة ناقدا كالدكتور عبد القادر القط ، فهو يقول فى تعليقه على مسرحية « الزير سالم » : « •• من سوء الحظ أن المؤلف قد خضع للاطار الفنى للسيرة وسماته الملحمية ، من حكاية سردية للأحداث ، وتنقل سريع بين المشاهد • على أن هذا الانسياق وراء بعض مميزات هذا الاطار لم يكن عند المؤلف شيئا تلقائيا نابعا من طبيعة الموضوع وحده ، فالمسرحية تمثل الخطوة الثانية فى هذا الاتجاه عند المؤلف بعد مسرحيته سليمان الحلبى » • (٢٩) ومع ذلك فقد لحظ الناقد العلاقة بين هذا الاطار وطبيعة الموضوع ، على نحو يوحى باستعداده لتقبل هذا الاطار فى الحالات التى يكون فيها ملائما لموضوعه •

على أن ألفريد فرج لم يكتف فى مسرحيته « الزير سالم » بما قنع به فى « سليمان الحلبى » من استغلال للطابع الملحمى فى سرد الأحداث وكثرة المشاهد والتنقل السريع بينها ، بل حاول فى « الزير سالم » ، بخاصة فى مواطن السرد ، أن يفيد من خصائص لغة الراوى للسيرة الشعبية : (٣٠)

« الرسول : حدث شيء عجيب ، شيء مدهش • ذلك أن الأمير سالم المغوار ، فى ألف ألف فارس جبار • اقتحم مضارب بكر ومدينتهم ، بقصد أن يذيق الموت أطفالهم وعيالهم • فما صمدوا لهجمته الشجاعة ، الا أقل من الساعة • ثم انهارت صفوفهم ، وتفرقت سيوفهم ، وهربت أبطالهم ، وتبددت رجالهم •• » الخ

وهو فى « على جناح التبريزى •• » يستغل أسلوب القص فى « ألف ليلة وليلة » ، ناقلا هذا الاسلوب على المسرح ، بما له من جاذبية خاصة ، وبقدرته على اشاعة سحر الحكاية الشعبية فى جمهور المتلقين •

لقد أدرك الكاتب أن هذا الأسلوب ، بماله من جاذبية وما فيه من سحر ، يستطيع أن يتصاعد بالقصة المروية من كونها مجرد سلسلة من الأحداث والمواقف الى سماء الخيال والتأمل ، حيث تتشكل الدلالات فى ضمير المتلقى على مستوى أرحب وأشمل • وهو من أجل ذلك ينبه فى التذييل الذى كتبه للمسرحية الى ضرورة أن يخرج عرض المسرحية مجردا من أى ايحاء واقعى • ذلك أن الاطار الواقعى ــ فى رأيه ــ كفيل بأن يقتل العمل كله ، ويهوى به من السماء الى الأرض ، « وعندئذ ستتحول هذه الخاطرة السحرية ، التى تستمد جمالها من طابع الحواديت الشعبية ، الى مجرد قصة محتال واقعية ورخيصة»(٣١) •

من أجل ذلك كان حرص الكاتب على استخدام أدوات القص الشعبي في هذه المسرحية كما هي ماثلة على وجه الخصوص في « ألف ليلة .. » . في نسجه لقصة التبريزي وتابعه ، مضمونا وأداء في وقت واحد ، حتى يضمن لها ذلك التأثير السحري الغريب في المتلقي ، والتغلغل في عالمه الباطن ، مثيرة أشواقه الكامنة الغامضة ، ملبية مطالبه الحيوية الأزلية .

على أن غلبة الاتجاه الى توظيف العناصر الشعبية في المسرح ، مادة وبناء ، لا يعني غياب المصادر التراثية غير الشعبية عن دائرة التوظيف نهائيا ، وانما يحدث هذا التوظيف بطريقة جزئية في سياق الحوار ، على نحو يتفاوت بين الخفاء والوضوح .

ان الصيغ اللغوية للقرآن الكريم والحديث الشريف والشعر والأمثال تتسرب أحيانا الى قلم الكاتب ولكن بعد أن تتحور بما يلائم السياق الجديد . وهي في صورتها المتحورة هذه تحدث المفاجآت عندما تستدعي في النفس من خلال هذا السياق الجديد صورتها الأصلية . على أن قليلين من الكتاب هم أولئك الذين يوظفون هذه العناصر على هذا النحو .

في مسرحية « الفتى مهران » ــ على سبيل المثال ــ نقرأ هذا الحوار (٣٢) :

بجير (القاضي) : كيف تضحكين وسط الرجال
انه رفث ، انه حرام
سلمى : لم يا شيخ عجر ؟
بجير : اسمي القاضي بجير .
طه : (ضاحكا) قد تشابه البقر .



فاسم القاضي تحور على لسان سلمى ــ بدافع نفسي ــ من بجير الى عجر ، وهو مشين . والتشابه الصوتي بين الكلمتين كان كافيا لان يثير في عقل طه فكرة تشابه الأسماء . وكان في وسعه عندئذ أن يعلق بقوله : تشابهت الاسماء . لكن الامر لم يكن مجرد تشابه أسماء ، فوراء ذلك رغبة في السخرية من القاضي وتحقيره . ومن ثم استدعت فكرة التشابه ، مع كلمة عجر ، الصيغة القرآنية « ان البقر تشابه علينا » في عقل الكاتب ، فاجرى فيها قليلا من التحوير بما يلائم السياق ، وأجراها على لسان طه .

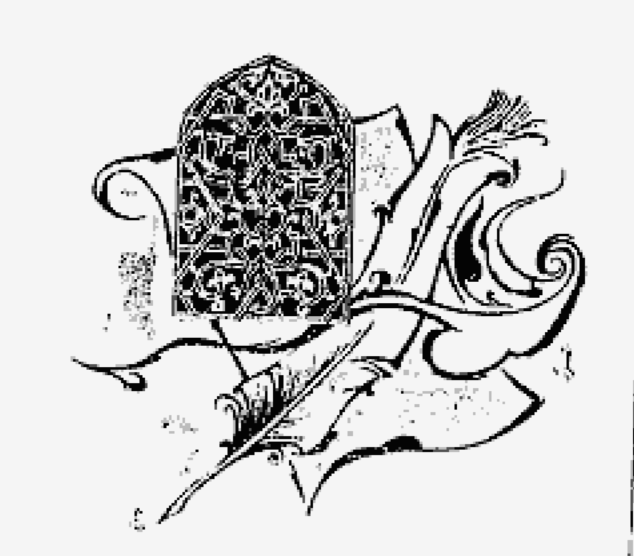
وكذلك نقرأ : (٣٣)

مهران : أنت تكذب . أشهد الله عليك .
عوض : هو حق أى حق .
مثلما أنك تنطق .

فوراء قول عوض هذا في عقل الكاتب الآية الكريمة : « وانه لحق مثلما أنكم تنطقون » . ولا تخفى خصوصية استخدام « أن » مع ضمير الوصل في هذا السياق .

وكذلك نستمع الى الراعي وهو يسال ويصيح : « الفتى مهران أين ؟ ويك يا مهران أقبل ! » (٣٤) فاذا بالعبارة الأخيرة تستدعي في نفوسنا صورة البطل عنترة بن شداد لكى نعكسها على الفتى مهران ، وذلك من خلال قول عنترة في معلقته رواية عن الآخرين : « ويك عنتر أقدم ! » . فالصيغة هي نفس الصيغة ، والكلمات هي الكلمات ، والمخالفة بين « أقبل » و « أقدم » ليست جوهرية .

وفي كل هذه الحالات يبدو توظيف الصيغ التراثية مباشرا أو أقرب الى المباشرة .



ولكن هناك حالات يتم فيها هذا التوظيف على نحو أكثر خفاء • ففي « مأساة الحلاج » ـ على سبيل المثال ـ نقرأ قول الحلاج : « •• ان الوالى قلب الأمة ، هل تصلح الا بصلاحه ؟! » (٣٥) وبقدر من التأمل ندرك أن صلاح عبد الصبور قد وظف هنا الحديث النبوى الشريف : « ان فى الصدر مضغة اذا صلحت صلح الجسم كله ، واذا فسدت فسد الجسم كله » • فهذه المضغة هى القلب • وحين استدعى الأداء الشعرى لكلام الحلاج هذا المجاز : « الوالى قلب الأمة » ، تم ـ بطريقة سرية ـ استلهام الحديث فى موضوع الصلاح نصا ، فاذا ما استثير الحديث النبوى فى نفس المتلقى أدرك أن المؤلف قد قال أيضا ـ وبطريقة ضمنية ـ « هل تفسد الا بفساده ؟! » •

وهكذا يتم توظيف الصيغة التراثية توظيفا ايحائيا ينطوى على قدر غير يسير من الخفاء •

وأكثر من هذا خفاء أن يستخدم المؤلف صورة توليدية لصيغة تراثية لها ميكلها البنائى الخاص ، مستغلا فى هذه الحالة المنطق البنائى لهذه الصيغة اللغوية • وفى أغلب الأحيان يصعب الكشف عن هذه الصيغة الأولى •

ولعله من الطريف هنا أن نقف على قول « صابر » ، أحد الفلاحين الموالين للفتى مهران : (٣٦) •

أنا فلاح ، ولا أعرف هذا الأمر كله •

•••••

نحن لا نجنى من الشوك العنب (١)

نحن لا نحصد القمح من المستنقعات (٢)

فمن حسن الحظ ان يثبت المؤلف الجملة (١) التى هى صيغة مثل معروف • ذلك أن الجملة (٢) ليست الا توليدا من الجملة (١) ، وكلتاهما قائمة على التقابل التعارضى بين عنصرين لا يلتقيان : شجر الشوك والعنب فى الأولى ، والمستنقعات والقمح فى الثانية ، وهو ما يثبت الجملتين هنا ـ بداهة ـ من أجل أن يقدم الينا نموذجا توليديا من صيغة تراثية ، فالاغلب أنه عندما أثبت الأولى أدرك أن المتكلم فلاح فقير يعمل فى فلاحة الأرض ، وأن لقمة العيش (القمح) هى أكبر همه • ومن ثم تحول الكاتب فركب الجملة الثانية لكى تكون ملائمة لمنطق ذلك الفلاح النفسى •

أقول انه لو لم يثبت المؤلف هنا صيغة المثل لكان من الصعب رد الجملة الثانية اليه الا بمنهج لغوى بالغ الصرامة والدقة •

ومن الواضح هنا أن فكرة التعارض بين المتقابلين ، سواء أكانا الشوك والعنب ، أو القمح والمستنقعات ، ليست أساسا فكرة الكاتب ، فالثنائية الثانية مولدة ـ كما رأينا ـ من الثنائية الأولى • ولكن كم من هذه الأبنية الدلالية يتسرب من التراث ، خالعا صيغته اللغوية الأولى ، لكى يعود فيبرز على قلم الكاتب للحدث فى صيغة لغوية مغايرة !

ـ ٥

انتهى بنا تحليلنا للجدل بين الكاتب المسرحى وتراثه الى أنه يتصل به بقدر ما ينفصل عنه ، وأنه يعطيه بقدر ما يأخذ منه ، فهو لا يقبله كله ، ولا يرفضه كله • ذلك أنه يقف برجل فى التراث وبالأخرى فى واقعه • وفى خلال هذا الاتصال والانفصال ، أو الالتقاء والافتراق ، تبلورت على أيدى كتاب المسرح مجموعة من القيم ، كان الواقع يطلبها فى الحاح ، ويشجب اضدادها ، هى قيم الكرامة والحرية والعدالة •

والكرامة نفى للذل والمهانة ، والحرية نفى للعبودية ، والعدالة نفى للظلم ٠

ولأن هذه القيم انسانية عامة فى طابعها لم يكن على كتاب المسرح بأس فى أن يستلهموا تراثهم ما يعينهم على ابرازها وتأكيدها ٠ وليس معنى هذا أننا نعود فنقبل فكرة النموذج التاريخي المتكرر ، وأنه لا جديد تحت الشمس ٠ ذلك أن وعى الانسان بهذه القيم ، ونضاله من أجل تحقيقها ، يرتبطان فى كل زمان ومكان بظروفه الموضوعية الخاصة ٠ ان هذه القيم ـ بعبارة أخرى ـ تمثل اهدافا انسانية عامة توجه تاريخية الانسان المتغيرة على الدوام ٠

ـ ١٥

ولننظر الآن كيف الحت قيمة « الكرامة » على عقل الكاتب المسرحي ، وكيف استنبتها فى تراثه ٠

فى مسرحية « عنترة » لشوقى يقابل المؤلف بين شخصى عنترة ، فارس الحرب وحامى الحمى ، وصخر الميال الى الدعة والسلم والاستمتاع بالجمال(٣٧):

صخر : ما الذى قلت ؟

عبلة : قلت ما قيمة الباس وصغرت عندنا الأبطالا ٠

صخر : انما قلت : تاخذ الذئبة الذئب ـ
وتعطى اللباءة الرئبالا ٠
وابنة الناس لابنهم ، فقديما
سخر الله للنســاء الرجالا ٠

عبلة : لا تريد الرجال ياصخر الا
جبناء ، اذلة ، انذالا ٠

صخر : بل اريد الحياة خيرا وسلما
ليس شرا سبيلها وقتالا ٠
اريد الجمال لهذا الجمال وأبقى الشباب لهذا الشباب ٠
٠٠٠٠٠٠

عبلة : جميل وليس بحامى البيوت ولا مانع من يد ماله
اذا ما عوى الكلب ضل السلاح وبل من الخوف سرواله
يجود بزوجته للمغير ويرمى الى الذئب اطفاله

فى هذه القطعة الحوارية يبدو واضحا أن عبلة ترفض فى شخص صخر صورة الجبان الذليل الذى لا يحمى عرضه ، أى الفاقد لكرامته ، وان بدا فى سمت جميل وأبهة ، وتؤثر عليه صورة الفاتك المغــوار حامى الديار ، الذى يهش للقتال والقتال عند أول بادرة ٠

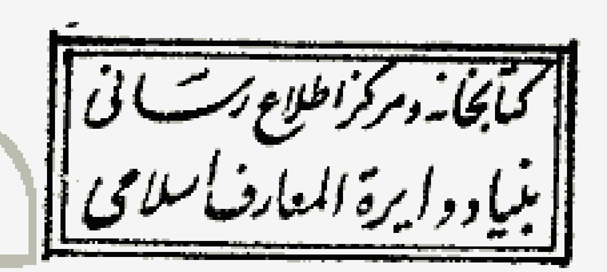
ويبدو أن شوقى ظل مؤرقا طوال المسرحية بين فكرة الــكرامة وعنف الفروسية ٠ فصخر فى صراعه مع غريمه لم يهزم كل الهزيمة ، وان لم ينتصر كل الانتصار ٠ لقد مضت الأحداث به حتى أوشك ان يزف الى عبلة ، ولكنه لحى عنها ـ فى آخر لحظة ـ بحيلة ما ، لكى يجد بــدلا منها الفتــاة العيسية الأخرى « ناجية » ، التى أحبته لشخصه ٠ فمظهر التحضر فى شخص صخر ، فى مقابل بداوة عنترة ، هو ما خلق هذا التوتر فى عقل شوقى ٠ وهو توتر أعلن عن نفسه فى مسرحيته « مجنون ليلى » كذلك فيما جــرى من حوار بين هند وليلى فى المفاضلة بين المدينة الناعمة والبادية الخشنة (٣٨) ٠

لكن شوقى ما لبث أن حسم هذا الموقف فى مسرحيته « أميرة الأندلس » ٠ فبعد أن كشف المعتمد بن عباد لضيوفه من نبلاء الفرنجة ما كان من اعتداء وزير الملك ألفونس عليه بالاهانة والقول الجارح والتهديد الوقح . وكيف أنه لذلك استحق القتل – يقول : (٣٩)

« ٠٠٠ ان الأسد العربى لا يشتم فى عرينه ، وانه لو غلب على غابته حتى لم يبق له منها الا قاب شبر من الأرض لما استطاعت قوى الانس والجن أن تنفذ الى كرامته من قلب هذا الشبر » ٠

لقد استقر شوقى أخيرا على أن الأخذ بأسباب التحضر لا يمكن أن يكون على حساب الكرامة ٠

فاذا انتقلنا الى كاتب معاصر كالفريد فرج وجدناه يعلى من شأن هـــذه القيمة ، ويرتفع بها الى مستوى وجودى يجاوز كل المواقف الجزئية التى عرض لها شوقى ٠ فهو فى « سليمان الحلبى » يجرى على لسان سليمان قوله مناجيا نفسه (٤٠) : « ٠٠ ان كان يتعين على بعضك أن يكون ثمنا لبعضك فمن النذالة أن تشترى الحياة بالشرف ولا تشترى الشرف بالحياة » ٠ ثم يعود فى « الزير سالم » ليسوق الحوار التالى عن قتل التبع حسان لربيعة (٤١) :



هجرس : ولم اختصه دونكم بالقتل ؟

مرة : لأنه لم يكن ايركع مثلنا
هو ملكنا وسيد جميع العرب ٠

هجرس : ياثمن الكبرياء !

مــرة : لا ، فما تالم اخى غير لحظة ، أما نحن الذين شهدنا بالعين كـــل التفاصيل وعشناها بعد ذلك نتذكر كل انتفاضة وكل أنة ونمضغ الهوان ٠٠

هجرس : ويا لثمن الذلة !

وكان الكاتب قد وجد لما كان يفكر فيه على لسان سليمان مصداقا عمليا فى موقف ربيعة ، فقد اشترى ربيعة شرفه ودفع حياته كلها ثمنا له ٠ وايضا فان مرة وغيره ، الذين اشتروا الحياة ، انما دفعوا ثمنا لذلك العار والمــذلة والهوان ٠

ولا شك فى أن استنبات هذه القيمة فى التراث وبلورتها على هذا النحو انما كان يمثل ضرورة يلح الواقع فى طلبها وتأكيدها ٠

٤ ب –

والحرية قيمة انسانية أخرى ، تشغل بال الفرد كما تشغل بال الجماعة على السواء ٠ وهى – كما قلنا نفى للعبودية على المستويين ، الفردى والجماعى ٠ لكن لما كان كيان الفرد لا يتحدد الا فى اطار الجماعة فقد نشأ عن هذا السؤالان التاليان : هل يمكن أن يكون الفرد حرا فى مجتمع مستعبد ؟ وهل يمكن – فى اطار مجتمع حر – أن يعيش الفرد مستعبدا ؟

ولأن قضية الحرية تناقش على مستويات مختلفة ليس هذا مكانها فاننا نقصر الكلام هنا على طرح التصور العام لهذه العلاقة المركبة بين الفرد والمجتمع كما تمثلت فى الأعمال المسرحية التى استنبتت أفكارها فى الاطار التراثى ٠

لقد واجه شوقى قضية الفرد المستعبد فى مجتمع يدعى لنفسه الحرية ، متمثلة فى شخص عنترة بن شداد ٠ لقد كان عنترة عبدا يبحث لنفسه عن مكان

بين الأحرار . وهو لذلك ينظر فى كل مايميز السيد الحر فيصطنعه لنفسه حتى يبز فيه السادة . وقد تواتيه الظروف لكي ينتزع من الجمــاعة الاعتراف به سيدا حرا انتزاعا . ولكن ماذا بعد ؟

يبدو أن القضية في منظور شوقي لم تتمثل بوصفها قضية رجل يريد أن يتحرر ، اذ ما قيمة أن يتحرر عنترة والمجتمع كله فاقد لحريته ، يستعبده الأجنبى ويستذله ؟ ، وانما تمثلت ــ أساسا ــ بوصفها قضية مجتمع بأكمله . فحرية الفرد لا تنفصل عن حرية مجتمعه . ومن أجل ذلك تحول شوقي بذلك الصراع الفردي المحدود ، الماثل فى ضمير عنترة ، الى قضية المجتمع بأسره (٤٢)

الأول : (لعبلة) يالك من مكابرة تطعن فى الأكاسرة
وتلعن المناذرة

الآخر : عبلة تنطق الذهب لوكنت تعقل الخطب

الأول : وما الذى ترمى له ؟

عبلة : أرمى لتحرير العرب .

الأول : تحريرهم ممن ؟

عبلة : من القيد

الأول : وكيف قيدوا ؟

عبلة : الفرس والروم استرقوا قومنا واستعبدوا

وحين يصبح تحــرير الوطن هو القضية الأولى يرتفع صوت عبلة قائلة :

الا بطل نلتقى حوله ..
يفك من الرق أعناقنا ؟

وفى تصورها أن هذا البطل المهيأ لجمع الشمل وتحرير الوطن هو عنترة نفسه ، لأن حريته التى يبحث عنها لن تكتمل الا اذا تحرر الوطن كله (٤٣) :

ضرغام : (متحدثا عن عنترة)
الحسد من لا يعصم البيد غيره
اذا زحفت من أرض كسرى الجحافل ؟
الحسد من يرجى لتأليف قومه
اذا افترقت تحت الملوك القبائل ؟

وهكذا يتبلور المفهوم المبدئى لحرية الفرد الحقيقية فى أنها لا يمكن أن تتحقق الا فى اطار مجتمع حر .

فاذا انتقلنا الى كاتب مسرحى معاصر كمحمود دياب وجدناه فى « باب الفتوح » يؤكد أن الشعب الحر لا يمكن أن يوجد الا فى الوطن الحر (٤٤) . وهو يقصد بالشعب هنا كل فرد من أفراد الشعب ، فالحرية ليست حرية فئة دون أخرى ، أو فرد دون فرد .

ومن قبل شجب فاروق خورشيد فى مسرحيته « أيوب » تبرير عبودية فرد وسيادة آخر تبريرا غيبيا موهوما (٤٥) :

بلدد : اذن أيها العبد مادى أنت حر .

......

صوفر : اتتحدى ارادة الخالق ؟

اليفاز : لقد خلقه عبدا كما خلقك حرا ٠

بلدد : أهي ارادة الخالق أم ارادتنا نحن ، من نملك ، من نستعبد ؟

وهو في هذه المسرحية لا يشغل نفسه بالتصور المبدئي وكأنه أمر مفروغ منه ، بل يحاول — من خلال معايشته للواقع — أن يحدد « تعينات » حرية الأفراد والجماعات ، فيتمثلها في حرية التفكير حين تكون حقا يمارسه كل الناس فلا يتحركون كالقطيع ٠ وفي حرية الارادة والاختيار وتحمل النتائج ايجابا وسلبا ، وفي تحديد هدف يتحرك المرء نحوه ، والانتماء الى شيء واضح محدد ٠ وكل هذه المعاني انما تبرز من خلال الحوار الذي يجريه الكاتب بين جماعة الجن المتمردين الذين حبسهم النبي سليمان ذات يوم ٠

وقد رأينا من قبل كيف أن ثمن الكرامة كان فادحا ، فكيف يكون ثمن الحرية ؟

بعد أن قتل العبد « مادي » السيد « بلدد » تجرى محاكمته فنقرأ فيها هذا الحوار : (٤٦)

اليفاز : يا المصيبة ! العبيد يقتلون السادة ٠ هذه نهاية العالم ٠

مادي : العبد تحرر أخيرا يا سيد ، وفتح عينيه ، وحرك يديه ٠

أيوب : ولكنهما الآن مغلولتان يا مادي ٠

مادي : قلبي طليق حر يا سيد ٠

اليفاز : قلب قاتل مجرم ٠

صوفر : ويد خائن لوثها دم سيده ٠

مادي : ربما أيها السيد ، ولكن نفسي راضية ٠

٠٠٠٠٠٠

كبير الكهنة : أيها العبد ، هل قتلت السيد بلدد ؟

مادي : نعم ٠

كبير الكهنة : وتقر ؟

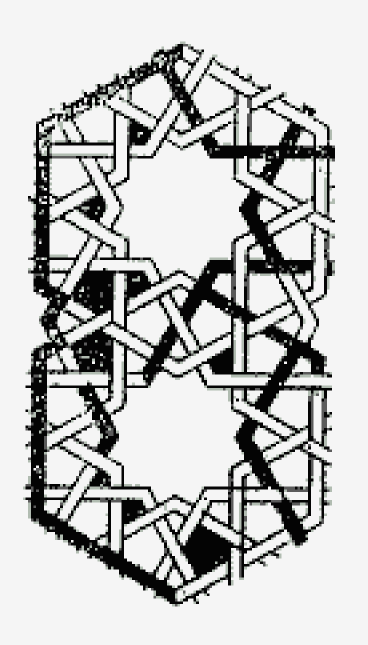
مادي : واقبل حكمكم ٠

وحين يصدر الحكم بالاعدام على مادي يعلق أيوب قائلا : ما أفدح الثمن !

وهكذا تتوازى القيمتان ، أعني الكرامة والحرية ، في فداحة ثمنهما ٠ انهما قيمتان يحق للانسان أن يناضل من أجل تحقيقهما وان دفع في سبيل ذلك حياته ٠

٥ جـ —

وتبقى القيمة الثالثة ، وهي العدالة ٠ ونسجل هنا ملاحظتين أوليين : الأولى أن العدالة من حيث هي قيمة وقضية لم تشغل كتاب المسرح في البداية بقدر ما شغلتهم في الستينيات من هذا القرن ٠ ولارتباط ذلك بالمد الاشتراكي في تلك الحقبة واضح ومفهوم ٠ والثانية أن شخصية القاضي في معظم المسرحيات التراثية التي ظهرت كانت شخصية كريهة ، تسعى لتحقيق مصالحها على حساب وظيفتها ، وترتبط في الغالب بشخص الحاكم لتكون أداة في يده لتحقيق ما يريد ، أو هي تتطوع بذلك من تلقاء نفسها ، مداهنة ورياء وتقربا من السلطان وذوي النفوذ ٠ وهي متورطة في الظلم غالبا ٠



ويبدو أن هذه الصورة قد فرضت نفسها بتأثير الموروث الشعبي من السير والحكايات الشعبية · ويهمنا أن نشير في هذا الصدد الى شخصية القاضي « عتبة » في سيرة « الأميرة ذات الهمة » ، (٤٧) فقد اخترعته السيرة لكي تجسم من خلاله كل صنوف الفساد الضاربة أطنابها في الداخل ، فضلا عن أنه كان يعمل جاسوسا على العرب للروم · هو اذن شخصية رمزية ·

والحق ان الفساد الداخلي في البلاد يبلغ الرمز اليه أقصى دلالاته عندما يجسم في شخصية القاضي ، لا لشيء الا لأنه رمز العدالة أصلا · حتى مع نزاهة القضاء في العصر الحديث واستقلاله عن السلطة التنفيذية ، بقي هذا الأثر التراثي يوظف بشكل ملحوظ في المسرح بخاصة ، لادانة الواقع الداخلي · ذلك انه اذا كان صرح العدالة مخربا فلابد أن يكون الخراب قد عم كل شيء ·

والان ، هل لعب التراث دورا في بلورة قضية العدالة في عقول كتاب المسرح ؟ وكيف ؟

نشير ابتداء الى أن الحلم بالعدالة يبسط جناحيه على كثير من القصص والحكايات الشعبية · ويحدثنا الفريد فرج عن نفسه كيف تعلم من ذلك القصص الشعبي أن الحلم وان لم يحدث في الواقع ما يزال يعبر عن حقيقة أشمل وابقى ، وان الانسان منذ آلاف السنين والى أن صاغ حواديت ألف ليلة ، وقبل أن يتفتق ذهنه عن الأفكار الاشتراكية ونظريات العدل الاجتماعي ، « كان يحلم دائما ـ في جده وفي هزله ـ بالعدل المادي » ، (٤٨) أو هكذا تكشفت له هذه الحقيقة من خلال احتكاكه بألف ليلة وتأمله فيها ·

لا غرابة اذن في أن تلح قضية العدالة على ذهنه الحاحا عنيفا ، وأن تطرح عليه عددا من الأسئلة المحيرة ، في مقدمتها هذا السؤال : هل يتطابق القانون والعدالة ؟ لقد سلم سليمان الحلبي لصا شريرا للشرطة فسقطت بنته نتيجة لذلك في الفسق ، فهل يكون سقوطها هذا ثمنا للعدالة ؟ ياله اذن من ثمن ! وهو في حيرته في تقدير ما صنع يطلب العون من الشيخ عبد القادر (٤٩) :

سليمان : ··· اجرني !

عبد القادر : لا ملاذ لك الا في الكتاب الكريم ·

سليمان : الكتاب سن القانون وهو واضح ، ولكن القضية معقدة ·

ثم تبلغ حيرته أقصاها عند تقدير ماهو مقدم عليه من قتل كليبر ، فعملية القتل في ذاتها لا تشكل أدنى صعوبة ، ولكن ماذا يكون بعد ذلك ـ العدالة أم الظلم ؟ هذه ـ كما يقول ـ هي المعضلة · هذا السؤال الذي يصمت الكون فلا يجيب عنه · وماذا يمكن لانسان يؤرقه هذا السؤال أن يصنع ؟ الزير سالم يقول : « ··· **فلنحطم العالم ولنمزقه شذر مذر حتى يجيب عن سؤالنا** » (٥٠) ·

سليمان الحلبي والزير سالم كلاهما لم يكن يبحث عن العدالة التي يمكن أن يحققها القانون ، بل عن العدالة المطلقة ، ولعلهما كانا يبحثان بذلك عن المحال ·

لقد رأى الزير ان قبول الدية في مقتل أخيه كليب ليس عدالة ، وأن قتل خير من في قبيلة القاتل بدم أخيه القتيل لا يكفي لتحقيق العدالة الكاملة ، وانما العدالة الكاملة تتحقق في أن يعود كليب حيا كما كان · وهذا هو المحال، ولكنه هو ما كان الزير يريده : (٥١) ·

سالم : ·· لا خير في شيء الا ان يكون ما أريد ، والعدل الكامل هو ما أريد ·

ولقد ظل ردحا من الزمن لاهم له الا أن يروى سيفه من دماء البكريين قاتلى اخيه ، ولكن ذلك لم يـكن ليحقق له مطلبـه ، فلم يـكن الزمن ليستدير فيعيد القتيل الى الحياة ·

ولم يكن سليمان الحلبى والزير سالم وحدهما الباحثين عن المطلق ، فنحن نلتقى عند الدكتور سمير سرحان فى مسرحيته « ست الملك » بشخصين آخرين هما « الحاكم بأمر الله » و « ريدان » ابن القاضى الذى اعـدمه الحاكم ذات يوم ظلمـا ·

لقد كان الحاكم معذبا بالبحث عن اليقين الكامل ، ولكن من اجل أن يحقق العدل الكامل :

« ·· لابد أن أحصل على اليقين الكامل ، اذ كيف اقيم العدل الكامل دون أن اصل الى اليقين الكامل ؟ كم من الآثام ترتكب فى الظلام دون أن تراها عيننا الانسان الأعمى ! » (٥٢) ·

أما « ريدان » فقد كانت مأساته أشبه بمأساة الزير سالم · لقد قتل أبوه ظلما ، ومن ثم فانه يطالب ـ تحقيقا للعدالة ـ بعودته حيا : (٥٣) ·

ريدان : أنا طالب المستحيل ·· اقل من كده مفيش ·

ست الملك : المستحيل ؟

ريدان : ايوه ·· ترجعى أبويا حى زى ما كان ، والا مش حيكفينى فيكى أنت والحاكم بحور العالم دم ·

وحين استعصى على الحاكم أن يصل الى اليقين الكامل من أجل تحقيق العدالة الكاملة ، أشعل الحريق فى المدينة كلها ، ووقف يتأمل (٥٤) ؟

الحسين (القائد) ·· مين أنت حتى تحكم على الكون كله بالدمار ؟ مين انت حتى تشعل فى كل شيء النار ؟ الظالم مع المظلوم ·· القاتل مع القتيل ·· السارق مع المسروق · أنت مين ؟ ليه ترتكب الخطأ القاتل مرتين ؟

الحاكم : (معذبا) انا حرقتها لأنى طالب المستحيل ·· العدل الكامل او لا شيء ، الطهر الكامل أو لا شيء ، الفردوس ، أو العالم كله يبقى كومة رماد ··· كل شيء او لا شيء ·· المستحيل » ·

وقد تولد فى خلال البحث عن هذه القيمة المطلقة ، أعنى العدالة الكاملة ، عدد من الأفكار التكميلية ، تمثله الكتاب أيضا فى الاطار التراثى ·

٥ جـ ـ ١

وأول هذه الأفكار يقول انه ما دامت العدالة الحقة هى العدالة الكاملة فان نصف العدالة عبث (٥٥)

عبد القادر : سنقنع بنصف العدالة ·

سليمان : نصف العدالة انكى من الظلم ·

وقد تعينت هذه الفكرة عند سليمان الحلبى عندما رأى انه فى مقـابل القصاص من لص ، كان اهدار لحياة ابنته ، فهذا هو نصف العدالة ·

وعندما رأى الزير سالم وهو يحتضر أن « هجرس » ابن أخيه قد اعتلى عرش أبيه فى النهاية ، رأى فى هذا « بعض العدالة » ·

وعلى مستوى نصف العدالة المرفوض تأتى كل أنصاف الحلول : (٥٦) .

على : الكلام القوى يقوى ثقة المريض في طبيبه ، وهو نصف الشفاء .

ثقة : نصف الشفاء لن ينقذ حياة المريض .

وفى مسرحية « باب الفتوح » نقرأ : (٥٧) .

أسامة : لقد شاخت امتنا يا زياد وترهلت ، وأزمنت فيها الأورام .

المجموعة : وما عادت تجدى فيها سبل العلاج الموقوتة .

ثم يسوق محمود دياب عددا من المواقف التي لا تقبل الحل الوسط ، أو لا يجدى فيها نصف الحل (٥٨) :

المجموعة : حرب أو استسلام

ثورة أو خنوع

حيـاة أو مـوت

امور لا تقبل الحل الوسط ، وعلينا نحن المغرمين بالحل الوســـط ان نختار احد الحلين .

... الحل الوسط هو اللاجدوى ، واللامعنى ، هو اللاشيء .

٥ جـ ـ ٢

والفكرة الثانية تقول ان أسلوب الانتقام ينافي العدالة . قد يكون القتل فى بعض الأحيان تحقيقا للعدالة ، ولكنه عندئذ يختلف عن الانتقام (٥٩) .

سليمان : لا اقوى على القتل انتقاما

الكورس : وقتل سارى عسكر ، ماذا تسميه ؟

سليمان : العدل .

الكورس : اتعرف ما تقول وما تفعل ؟

سليمان : نعم ، أقتل قتلا نزيها عادلا لا ثار فيه .

وهذا المعنى هو سر البطولة التى أدركها الفريد فرج فى شخص سليمان الحلبى . وهو نفس المعنى الذى فسر به بطولة الزير سالم ، الذى ظل لسيرته الشعبية جاذبيتها على مر الزمن . « فالانتقام الدموى لا يمكن أن يكون مناط بطولة لبطل . الانتقـــام نفسه نزوة نفس خبيثة ، ولا حق الا بالقصـــاص العدل (٦٠) » . ومن ثم لم تكن بطولة سالم بطولة انتقام دموى ، بل بطولة تنطوى فى جوهرها على رغبة فى تحقيق العدالة الكلية المطلقة ، أى العدالة التى تجاوز مطالب الفرد ورغباته الشخصية الى العدالة الكونية .

الانتقام اذن عمل شرير خبيث ، لا يعالج ولا يبرىء ، ولا يقر حقا او يبطل باطلا . بل هو فى حقيقته جريمة : (٦١) .

الحلاج : ما اتعس أن نلقى بعض الشر ببعض الشر

ونداوى الما بجريمة .

وفى « باب الفتوح » يقول أسامة : « **.. ليس من خلقنا أن نقاتل عدوا للقى سلاحه ، ولن يكون الانتقام طريقنا الى الحياة أبدا** » (٦٢) .

ان معظم الشخوص التراثية المسرحية الذين نسجت مأساتهم من موقف يجاوز همومهم الشخصية لوصفهم أفرادا ، بل ربما جاوز فى بعض الحالات هموم مجتمعهم الآنية ، كأولئك الذين شغلوا بالعدل الكامل ، وكل فعـل ايجابى كامل ، والحقيقة الكاملة ، واليقين المطلق ، والمعرفة الكلية ٠٠ الخ ـ كانوا شعراء فى طريقة تلقيهم للأشياء ومحاولتهم فهمها ٠ وهم كذلك لا لأنهم يقولون الشعر ، فما كان قول الشعر يؤدى بصاحبه بالضرورة الى مثل هذه المواقف ، بل لأنهم فى أعماقهم ينطوون على روح الصوفى الشاعر ، الذى يستبد به قلق وجودى ازاء كل شيء ، لا يكاد يكف أو ينتهى ، ازاء نفسـه وازاء الآخرين ، وازاء الكون وما وراء الكون ، والذى يوازن هذا القلق فى نفسه أشواق الحق المطلق ، والعدل المطلق ، واليقين المطلق ٠ ولا بأس فى أن تكون هذه الأشواق من أجل خير البشر ٠

ودون استقصاء ، يبرز أمامنا من هؤلاء « شهريار » الحكيم ، و « مهـران » الشرقاوى ، و « حلاج » عبد الصبور ، و « سليمان » و « سالم » الفريد فرج ، و « حاكم » سرحان ٠ ومن الطريف ان يكون ظهور هؤلاء الشخوص على المسرح فى حقبة الستينيات ، باستثناء شهريار ٠

لقد انهمك هؤلاء جميعا فى قضاياهم الكلية ، ومـع ذلك كانت عيونهم مفتحة على الواقع ، حتى ان المتصوف الرسمي منهم لينطلق فى « مأساة الحلاج » قائلا : (٦٣) ٠

وهل تمنعنا الخرقة ان نأبه للظلم

وأن نثبت للظالم

وأن ندفع كيد الشر عن احبابنا الضعفاء ؟

ترى أتكون هذه الظاهرة احياء مطورا لمنهج الصوفية الايجابية التى عرف تراثنا عددا كبيرا من نماذجها عبر الزمن ، فى حقبة كان التفكير فيها يتجـه بخطى حثيثة نحو العلمانية ؟ هذا ما افترض ٠ وعلى كل فقد كانت من أخصب الحقب فى عصرنا الحديث ٠

هكذا تبدو أمامنا الخطوط العامة لذلك الحوار الذى أقامه المسرح مـع التراث ، مفيدا منه ، وموظفا له ، على المستويين الشكلى والموضوعى ، كما يتضح لنا من خلال مسار هذا الحوار مدى ما احرزه الوعى بطبيعة العلاقة بين المبدع المعاصر والتراث من تطور ٠ وتبقى بعد ذلك الحقيقة التى يصعب النزاع فيها ، وهى أن ارتباط المبدع بتراثه ضرورة لا فكاك له منها ، اذا كان يهدف حقا الى المشاركة فى صنع ثقافة قومية متطورة ٠

هوامش

(١) راجع للتحقق من هذا المعنى مقدمة أبي زيد القرشي لكتابه (جمهرة أشعار العرب) .

(٢) انظر طبقات الشعراء لابن المعتز ، ص ٢٤١

(٣) انظر الفهرست لابن النديم ص ١٧٨ .

(٤) انظر وفيات الأعيان ١/٢١٠

(٥) أحمد شوقي : مجنون ليلى ، ص ٥٣ .

(٦) نفسه ، ص ٨٩

(٧) نفسه ص ١٤ ، ١٥

(٨) أحمد شوقي : أميرة الأندلس ، ص ٢٥

(٩) نفسه ، ص ٢٣

(١٠) نفسه ، ص ١٣١

(١١) انظر كتابنا : قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر ـ الفصل الخاص بالصراع بين الانسان والزمان .

(١٢) راجع آراء الدكتور لويس عوض (الأهرام في ١٩٦٤/٤/٢٩) والدكتور عبد القادر القط في حديثه عن مسرحية « ليالي الحصاد » لمحمود دياب (مجلة المسرح ، عدد يناير ١٩٦٨)

(١٣) انظر د. علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ـ (عالم المعرفة ـ الكويت ، يناير ١٩٨٠) ص ٩١ ـ ٩٢

(١٤) سلسلة « المسرحية » ـ العدد الخامس ، يوليو ١٩٦٥ .

(١٥) أمثال الفريد فرج في « حلاق بغداد » و « على جناح التبريزي وتابعه قفة » ، ورشاد رشدي في « اتفرج يا سلام » ، ومحمود دياب في « ليالي الحصاد » .

(١٦) نشرت مع مسرحية «رجل طيب في ثلاث حكايات» للكاتب نفسه ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤

(١٧) انظر على سبيل المثال مسرحية « وامعتصماه » لابراهيم الدريض ، ومسرحية « سيف بن ذي يزن » ومسرحية « الملكة أروى » للدكتور محمد عبده غانم .

(١٨) أحمد شوقي : عنترة ، ص ٧٧

(١٩) معين بسيسو : ثورة الزنج ـ (الأعمال المسرحية ـ دار العودة ، بيروت ١٩٧٩) ص ١٣٤ ـ ١٣٥

(٢٠) فاروق خورشيد : حبظلم بظاظة ـ ضمن ثلاث مسرحيات (مطبوعات الجمعية الأدبية المصرية ١٩٦٦) ص ١٨٨

(٢١) نفسه ، ص ٢٠٦

(٢٢) نفسه ، ص ٢٢٢

(٢٣) نفسه ، ص ١٧٢ ـ ١٧٣

(٢٤) الفريد فرج : سليمان الحلبي ـ (دار الكاتب العربي ١٩٦٦) ص ١٥٢ ـ ١٥٣

(٢٥) محمود دياب : باب الفتوح ـ نشرت مع مسرحيته « رجل طيب في ثلاث حكايات » في مجلد واحد ـ (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤)

(٢٦) أحمد شوقي : أميرة الأندلس ، ص ٥٨

(٢٧) راجع كتابنا «القصص الشعبي في السودان» ، (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١) ص ٢٢١

(٢٨) شوقي عبد الحكيم : حسن ونعيمة ـ نشرت مع مسرحية « الملك معروف » في العدد السابع من سلسلة « المسرحية » ـ ديسمبر ١٩٦٥

(٢٩) د. عبد القادر القط : في الأدب العربي الحديث (مكتبة الشباب ١٩٧٨) ص ٣٥

(٣٠) ألفريد فرج : الزير سالم ـ سلسلة « مسرحيات عربية » ـ (دار الكاتب العربي ـ نوفمبر ١٩٦٧) ص ٦٨

(٣١) ألفريد فرج : على جناح التبريزي وتابعه قفة ـ سلسلة « مسرحيات عربية » ـ (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ نوفمبر ١٩٦٨) ص ١١٥

(٣٢) عبد الرحمن الشرقاوي : الفتى مهران ـ المكتبة العربية رقم ٤١ (الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٦) ص ١٠٩ ـ ١١٠

(٣٣) نفسه ، ص ١٧٦

(٣٤) نفسه ، ص ٥٦

(٣٥) صلاح عبد الصبور : مأساة الحلاج ـ (دار الآداب ، بيروت ١٩٦٥) ص ٤٥

(٣٦) الشرقاوي : نفسه ، ص ١٢٨

(٣٧) شوقي : عنترة ، ص ١٤ ـ ١٥

(٣٨) شوقي : مجنون ليلى ، ص ١٠ ـ ١١

(٣٩) شوقي : أميرة الأندلس ، ص ٤٦

(٤٠) ألفريد فرج : سليمان الحلبي ، ص ١٠٩

(٤١) ألفريد فرج : الزير سالم ، ص ١٨

(٤٢) شوقي : عنترة ، ص ٧٨ ـ ٧٩

(٤٣) نفسه ، ص ٩٩ ـ ١٠٠

(٤٤) محمود دياب : باب الفتوح ، ص ٥٣

(٤٥) فاروق خورشيد : أيوب ـ سلسلة «مسرحيات عربية» (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠) ص ٤٩

(٤٦) نفسه ، ص ١٤٢

(٤٧) راجع د. نبيلة ابراهيم : سيرة الأميرة ذات الهمة ، دراسة مقارنة ـ (دار الكاتب العربي) ص ٩٦

(٤٨) ألفريد فرج : على جناح التبريزي ..

(٤٩) سليمان الحلبي ، ص ٩١

ص ١١٦ ـ ١١٧

(٥٠) الزير سالم ، ص ٢٧ ـ ٢٨ وقارن بما كتبه توفيق الحكيم في مقدمة مسرحيته « يا طالع الشجرة » ، ص ٢٤

(٥١) نفسه ، ص ٧٧

(٥٢) د. سمير سرحان : ست الملك ـ (القاهرة ـ بث مثلت على المسرح القومي في موسم ١٩٧٧ ـ ١٩٧٨) ص ٢٦

(٥٣) نفسه ص ٣٣ ـ ٣٤

(٥٤) نفسه ص ١٠٤ ـ ١٠٥

(٥٥) سليمان الحلبي ، ص ٨٩

(٥٦) على جناح التبريزي .. ص ٣١

(٥٧) باب الفتوح ، ص ٥٧

(٥٨) نفسه ، ص ٩٤

(٥٩) سليمان الحلبي ، ص ١٤٦

(٦٠) الزير سالم ، ص ٧ من المقدمة .

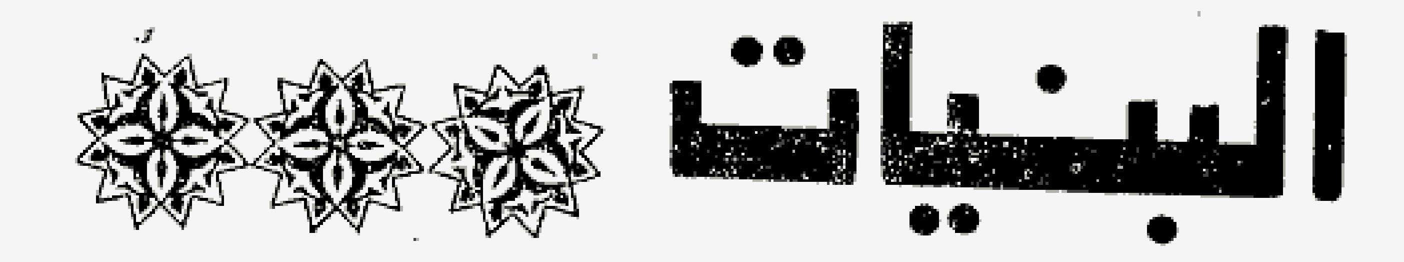
(٦١) مأساة الحلاج ، ص ١٨٥

(٦٢) باب الفتوح ، ص ١١٠ ـ ١١١

(٦٣) مأساة الحلاج ، ص ٦٩

الدكتورة سيزا قاسم

البنيات التراثية



في رواية وليد بن مسعود لجبرا ابراهيم جبرا



ان قضية العلاقة بين الموروث والوريث هي قضية اشكالية في الثقافة العربية المعاصرة . فالتراث كحقيقة واقعة متمثلة في النفوس ، يفقد بعده التاريخي المتعاقب ، ويكتسب بعدا امكانيا تراكميا ويعيش في الحاضر كوحدة متكاملة في متناول الوريث . غير أن التراث يتميز في آن واحد بالسلب والايجاب ، ويحمل في طياته تناقضات أساسية . فالعرب اليوم يشعرون أن تراثهم مجيد وانه أسهم في صنع الحضارة الغربية الحديثة السائدة ، ولكنه في نفس الوقت منفصم عنها ، حيث ان ما يعرف بالعصر الحديث بدأ في الغرب في عصر النهضة في الوقت الذي افلت فيه الحضارة العربية . لقد انفصل العرب عن ركب الحضارة الغربية في مرحلة صعودها نحو الحضارة الحديثة ، أي في مرحلة تكوينها ، واستعادوا علاقتهم بها في وقت لاحق ، قد نحدده ببداية القرن التاسع عشر ، في اطار اشكالي هو اطار العلاقة الاستعمارية .

والتراث الذي يعيش في نفس الوريث هو تراث مزدوج : تراث بعيد مجيد ، وتراث قريب متخلف ولذلك نجد أن الفنان العربي نتاج لهذا المزج بين حضارة مزدوجة الأبعاد ، هي في نفس الوقت حضارة ذات مقومات متكاملة ، غير أنها منفصلة عن حياته الحاضرة . كيف يستطيع الفنان العربي ، اذن ، أن يوائم بين هذا التراث البعيد ـ القريب من نفسه ، وأن يتعامل مع هذه الحقيقة المزدوجة المتمثلة في نفسه وفي واقعه ؟ ان الفنان العربي يصقل عمله من خامة غريبة واشكالية ، ويبني على تربة مائعة غير صلبة ، فتراثه هو في تزامنه تراث مجد وتخلف في آن واحد . هذا بالاضافة الى أنه يعيش عالة على حضارة العصر السائد ـ وهي الحضارة الغربية ـ في علاقة صراع وتوتر .

فكيف يستطيع أن يوائم بين هذه الابعـاد الثلاثة ، ويصهرها في عمل أدبي متكامل ، يساعده على استيعاب واقعه الحاضر ، وعلى بنـاء كل متجانس ، يمكنه من حل اشكالية حياته ؟

ان الفن يلعب دورا خطيرا فى مرحلة التطـور العربي الحاضر حيث يبحث العرب عن هـوية خاصة ، يستطيعون من خلالها ان يتعاملوا مع واقعهم من منطلق قوة ، بعد ان عاشـوا فى موضع ضعف آجالا طويلة . وهناك مجموعة من الحلول المطروحة من بينها رفض التراث والتخلى عنه لحساب الثقافة الغربية السائدة والمهيمنة ، باعتبارها الثقافة القادرة على تحديث المجتمعات ، وعلى أساس أن التراث لا يتناسب مع مرحلة التطور الحديثة التى يمكن أن تنطلق منها الشعوب العربية نحو التكامل ، فى اطار حضارى معاصر . وينظر البعض الى التراث على أنه معوق ، فتنسب اليه العيوب التى تحول دون المسيرة العربية نحو المعاصرة : من غيبية ، وتواكلية ، وافتقـار الى الحاسة النقدية ، وقصور فى الخيال . وافتقار الى تصور فلسفي شامل ، وغياب الحس الاسطورى والقصصى والدرامى الى آخر مايتهم به التراث من سلبيات . وقد يقال ان العقل العربي قد أصبح جامدا بسبب السلفية الجـوهرية التى ينطلق منها ، وبسـبب الوراثية التى تزعم أن العصر الذهبى هو الماضى ، هو عصر الاكتمال ، فتقتل بذلك التحرر الفكرى الملازم للتطور . ان الذين ينظرون الى التراث هذه النظـرة يرون ضرورة الانفصام عنه ، ورفضه ، والانكباب على استيعاب الثقافة الغربية للنهل منها .

وقد ينظر الى التراث ، ايجابا ، على أنه يشمل جميع العناصر التى مكنت العرب من بناء حضـارة عظيمة . وعلى أنه يحوى جميع المقـومات التى أنجبت فكرا وامضا وفنا عظيما . ويرى الذين يؤمنون بهذا المعتقد ضرورة السير على منـوال السلف والتمسك بالتراث كما هو عليه .

وقد طرح جبرا ابراهيم جبرا قضية الثقافة فى روايته على أساس أن المرء هو حصيلة ما يقرأه ويغذى معارفه ويشحن تأملاته :

المرء حصيلة ثقافته ، وبما ان الثقـافة مصدرها اليوم الكتب الغربية ، أو الجامعة بمناهجها العلمية التي مصدرها الحقيقي هو أيضا الغرب ، اذن فالمثقف حصيلة غربية — أي أنه لا صلة لفكره في اعماقه بطبقته وأرضه ، الخ ..

واذا كان مثقفـا ثقافة عربية دينية تقليدية ؟

— سيقولون ، لا ريب ، انه هو أيضا حصيلة رجعية ، حصيلة فكر سلفى مثالى . يستنكف عن الطبقة والأرض ..

— والنتيجة اذن ؟

— نتيجة هذا المنطق أن الثقافة هي تقطيع لصلات الانسان بطبقته وأرضـه ، أى أنهـا نوع من الخيانة .. » (١)

ان الاستغراب والسلفية على السواء خيانة ، لانهما انفصام عن التربة التى يعيش فيها الفنان العربي ويترعرع فيها فنه . والشيء الذى يزيد من تعقيد القضية ، هو ان هناك مجمـوعة من المعوقات ، تقف فى سبيل الفنان العربى فى عملية استيعاب الثقافة ، غربية كانت أو عربية ، وتقف فى طريق تفاعله معها تفاعلا صحيحا وصـحيا يفجر طاقاته وتنشأ الاشكالية بالنسبة للفنـان العربي من عدد الحقائق التى تعوق امكانية صهر الروافد الثقافية التى ينهل منها الفنان فى وحدة متكاملة :

١ — عدم استيعاب الكتاب اليوم لتراثهم الذى يشير بعضـهم اليه بالعبارة الدارجة « الكتب الصفراء » ، أى الموغلة فى القدم والغريبة عنا ، اذ أن ما يعرف بالتراث العربى الكلاسيكى يمتد من الشعر الجاهلى حتى ابن خلدون فى خطـوط عريضة جدا ، ومنذ تلك الحقبة حتى ما سمى بعصر النهضة نجد صمتا رهيبا ، فالشقة الزمنية بين الكاتب والتراث الذى يتعامل معه شقة عظيمة والواقع ان التراث يزداد حيوية بتفاعله مع وارثيه على مر العصور ، فعنصر تراثى مثـل أوديب ، يزداد كثافة وتعقيدا على مر العصـور . فى تفاعل خلاق حتى يصل الى الكاتب الغربي حاملا اليه أبعادا دلالية ، تجاوزت الاطار الضيق الذى ظهر فيه فى السياق الاسطورى . ويصبح هذا العنصر ذا دلالات متعددة بعضها قديم ، وبعضها حديث ، فى تركيبية تجعله صالحا لكي يكون معبرا عن الاستمرارية المتناميـة ، التى تعطى

العناصر الادبية ، من كلمات وصور ورموز ، كثافتها الادبية .

٢ ـ الانفصام بين الثقافة العربية الكلاسيكية والثقافة العربية الشعبية . فالكاتب العربي المعاصر أكثر ارتباطا بثقافته الشعبية منه بثقافته الفصيحة ، اذ انه يعايشها بطريقة طبيعية في حياته اليومية ، كما يعود اهتمامه بها الى ارتباطه بالجماهير الشعبية العريضة ، واحساسه بمأساتها ، والى التزامه نحوها ، ولذلك نلاحظ عناية الكتاب بتراثهم الشعبي من أمثال قصص الف ليلة وليلة ، مما دفع جبرا جبرا الى الحديث عن :

« خطورة التركيب وخطورة الفكر والصور المبثوثة في « الف ليلة وليلة » . وكونها ادبا شعبيا يزيد من قيمتها ، فهي تمثل فوران المخيلة الانسانية على نطاق أمة بكاملها ، وبذلك فهي فوران الانسانية بلا حدود . ولا اظن ان هناك روائيا عربيا معاصرا لم تترك هذه الحكاية اثرا في كتاباته بشكل او بآخر » . (٢)

وبالاضافة الى « ألف ليلة وليلة » نجد الحكايات الشعبية والسير والملاحم والامثال والازجال والأغاني (٣) . ولا شك أن لهذا الاحياء دورا مهما وخطيرا في تشكيل الادب العربي المعاصر غير اننا قد نستشف مجموعة من القضايا الناجمة عن هذا الاحياء ، تنصب على تسطيح الادب الفصيح وفقدانه تعقيده ، مما يزيد من اشكالية الازدواجية بين اللغة الفصحى والعامية على حساب الفصحى ، فكلما ازداد الكتاب التصاقا بتراثهم الشعبي ازدادوا ابتعادا عن تراثهم الكلاسيكي ويؤدي ذلك بالطبع الى ترد في مستوى اللغة الفصحى وفقرها المخل في النصوص الأدبية .

٣ ـ اشكالية تفاعل الكاتب العربي مع الثقافة الغربية ، اذ أن الكاتب العربي لا يستطيع أن يستوعب تعقيدات الثقافة الغربية ، لأنه يقرأ الثقافة الغربية قراءة تسطيحية ، ولا يربطها بخلفية تراثية متجانسة ، اذ يفتقد المهاد الفكري العربي الذي يقيم من خلاله الثقافة الغربية . فتظل هذه الثقافة بلا اطار توضع فيه وتقيم من خلاله ، فعملية الجمع بين الثقافتين ليست عملية تركيب ولكنها عملية تلفيق . ومن هنا ينشأ جانب من التشتت في الكيان ، والضعف في بناء الاعمال الادبية،والتسطيح الذي يظهر في كثير من الاعمال الروائية العربية ، وافتقادها التكثيف الادبي الذي يشكل السمة الجوهرية للاعمال الادبية .

ولكي يخرج الفنان العربي من المأزق الذي يعيش فيه يجب أن يتمثل تمثلا حديثا ، بمعنى أنه يجب أن يستخلص البنيات التراثية ويستوعبها ثم يعيد صياغتها في قالب جديد (٤) بحيث يصبح التراث مصدرا للاستعارات والرموز والنماذج العليا ، التي تعبر عن الحساسية العربية الحديثة وتشكلها في آن واحد .

ومهمتنا الآن هي أن نتمثل ، من خلال دراسة نص روائي محدد ، كيف يتأتى للكاتب أن يوظف التراث في تشكيل عمله الادبي ، وما التحولات التي تطرأ على النصوص التراثية بمستوياتها المختلفة ، عندما تدخل في صياغة نص روائي حديث ، وليس الهدف من دراستنا هنا أن تحيط بتمثل التراث في الرواية العربية المعاصرة ، حيث ان هذه الدراسة تتجاوز حدود مقال محدود الحجم ، بالاضافة الى أن الادوات النقديه اللازمة للقيام بمثل هذه الدراسة ليست متاحة للناقد في هذه المرحلة . ومثل هذه الدراسات يتطلب مدخلا شكليا ، بمعنى أن الناقد لكي يستخلص التراث كواقع لغوي يتحقق في النصوص الادبية نثرية كانت أم شعرية ، على مستوى البنيات الصغرى ، أي على مستوى المفردات والتراكيب اللغوية ، وعلى مستوى البنيات الكبرى ، اى البنيات الدلالية والرمزية والاسطورية ـ يحتاج الى معاجم تاريخية تتتبع تطور الكلمات والعبارات عبر العصور واستخدامها وتوظيفها ، كما أنه يحتاج الى استخلاص البنيات القصصية التراثية من أخبار ونوادر ومقامات وسير وملح بالاضافة الى تلمس الفكر الاسطوري العربي في تكوين نماذج عليا تكثف القضايا الكبرى . وبدون هذه الخلفية لا يستطيع الناقد أن يستشف تخليق التراث في صياغة النصوص الحديثة . ان هذه القضية قضية محورية وحيوية ، تكشف عن طبيعة جوهر التراث ، وتساعد على تلمسه

اذ لن يستطيع الكاتب العربي تطوير أشكال فنية عربية معبرة عن الواقع العربي . دون تلمس لجوهر التراث لا حرفيته ، ودون محاولة جادة للادراك النوعي للحساسية العربية في عمقها واكتمالها .

وقد رأينا أن نختار رواية عربية معاصره ، وأن نحاول استخلاص تمثل التراث في نصها واستبعدنا الروايات المستوحاة من التراث مثل الروايات التاريخية التي تستخدم المادة التراثية حيث أننا نعتقد أن تمثل التراث لا يكون على مستوى السطح ، بل يتغلغل في النص ويوجهه مهما التصق بالحياة المعاصرة . وكلما مزج النص بين التراث والمعاصرة ازداد كثافة وأصالة ، فيصبح حلقة في سلسلة لانهائية من الاعمال الأدبية . ان هذه الاستمرارية هي التي تعطى

الكاتب والقارىء احساسا بالانتماء ، الى تاريخ والى هوية مشتركة · وفي نفس الوقت تساهم فى بناء هذا التاريخ وتشكيل هذه الهوية ·

وقد وقـــع اختيارنا على رواية جبرا ابراهيم جبرا « البحث عن وليد مسعود » · ان اهتمام جبرا جبرا بالتراث واضح ولافت للنظر ، اذ انه يكرر افتتـــانه بالف ليلة وليلة ·وقد أطلق على مجموعة مقالاته النقدية عنوان « الرحلة الثامنة » فهى امتداد لرحلات السندباد،أما مجموعته النقدية الأخيرة فقد أطلق عليها عنوان « ينابيع الرؤيا » وهذا الكتاب يضعنا فى محور قضية التراث · ويقول جبرا جبرا :

« لكن هذا يظل مجرد هيـكل ظاهـــر · المهم كيف تتنامى الاحداث وتتواشج ضمن هـذا الهيـكل وتوحى انها بنت ساعتها فى اللحظة الواحدة ، وانها فى الوقت نفســه بنت الزمن كله ، فانت لست ابن هـــذه اللحظة فقط ، أو هذا اليوم ، أو هـــذه السنة ، وانما ابن الخمسين سنة ·· أو فى الواقع،ابن العشرين دهرا التى عاشتها امتك » (٥) ·

وكلما ازداد الفنان احساسا بان العمل الادبى هو ابن اللحظة وابن العشرين دهرا فى آن واحد ازداد الاحساس بالديمومة

ولقد حاولنا ان نستشف من خلال قراءتنـــا لرواية « البحث عن وليد مسعود » ينابيع رؤيا الكاتب ، وبعضها معاصر ، لأن الرواية تدور حول واحد من المكافحين الفلسطينيين ، يعيش خـارج الارض المحتلة ، وبعضها مســتلهم من التراث الغربى ـ فان جبرا جبرا ذو ثقافة غربية واسعة وبعضها تراثى

ويعتقد جبرا جبرا أنه :

« اذا كان للرواية ان تنبثق عن تجـربة الفرد والجماعة من ناحية ، وأن تفعل فعـلا ديناميا فى حياة الفرد والجماعة من ناحية اخرى ، فلابد لها ـ فيما ارى ـ ان تنشط على مستويين اثنين هما :

اولا : مســـتوى الواقع (الفــن مرآة المجتمع ·· الخ) ·

ثانيا : مستوى الاسطورة ·

والمستوى الثانى فى غاية الخطورة ، ولا يتحقق بيسر ، بل ان المســـتوى الاول (الظاهر) حيث يحاول الروائى اعادة خلق الواقع فى شكل متنام متكامل ، قد لا يتحقق بنجاح نفســيا ، الا بتحقق المســـتوى الاسطورى المضمن » (٦) ·

ومما لا شك فيه أن المستوى الاسطورى للنص الأدبى لا يتأتى الا اذا كان نابعا من التراث الذى ينتمى اليه العمل ، فكلما ازداد النص التصاقا بتراثه وحوله الى مادة أسطورية يعبر من خلالها عن البنيات التحتية للنص ، ازداد اصالة وحيوية فيصبح التراث بذلك الركيزة الاساسية للنص الادبى ·

ان ارتباط النص الروائى بالتراث ينبع مـن مجموعة من المتطلبات بعضها جبرى وبعضـــها اختيارى · ان اللغة العربية هى أداة الفنان العربى ومثلها مثل جميع اللغات ، تأتى الفنان مكثفـة ومشحونة بتراكيب وقوالب مسبقة ، يعمل الفنان من داخلها سلبا وايجابا،فيحطمها ليعيد تشكيلها أو يستشهد بها فيحولها ، من خلال الاستشهاد الى استعارة أو رمز أو أســـطورة للتعبير عن أغراضه · ويمكن اعتبار التراث كودا Code مضافا الى اللغة ، يربط بين الكاتب والقارىء الذى يشارك الكاتب فى فك اشارات التراث ·

وسوف نحاول ان نتتبع فى رواية « البحث عن وليد مسعود » تمثل التراث فى نص الرواية على المستويات المختلفة ، بادئين بالمستوى اللغوى أى البنيات اللغوية ، ثم ننتقل الى البنيات القصصية الصغرى ، ثم الكبرى ، ثم المستوى الاسطورى ·

١ ـ البنيات اللغوية : التراكيب المسكوكة (٧)

يحتوى التراث على مجموعات من « التراكيب المسكوكة » أى بنيات لغوية ثابتـــة ذات قوالب مستقرة · وتوجد التراكيبالمسكوكة ، التى يطلق عليهـــا احيانا مصـــطلح العبـــارة الجـــاهزة Ready mode expressions فى اللغة مثل صيغة التعجب ، أو فى اقتران بعض الكلمات بعضـــها ببعض · ويطلق عليها احيانا اسم الكليشيه ، فتكون مضافا ومضافا اليه مثل قولك « سخرية القدر » ، أو فعلا ومفعوله مثل « ولاه دبره » أو فعلا وشبه جملة مثل « اسقطه من حسابه » ، وهلم جرا · غير أن هناك نوعية أخـــرى من التراكيب المسكوكة النابعة من النصوص الادبيـــة والتى انتشرت بين الناطقين باللغة · وهى مجمـــوعة من الكلمات تدخل فى علاقات سياقية ثابتة لا يجوز تغييرها أو تبديلها ، فان القالب أو الشكل الذى تأتى عليه ، هو الطابع المميز لها ، فاذا استقلت الوحـــدات فقد التركيب المســـكوك طابعه المميز ، لأن خبرة القارىء بهذه التراكيب المسكوكة خبرة تعرف لاخبرة معرفة · ويقول ميكل ريفاتير

ان صفة الكليشيه الأساسية أنه يثير فى القارىء الاحساس بأنه شاهده من قبل • انه ممضوغ ، « انه متحجر » • ومن هذا الاحساس يستخلص ريفاتير أن كل كلمة على حدة لا تعنى شيئا • واذا عبر الكاتب عن المعنى بكلمات مختلفة لم يعد للكليشيه نفس التأثير على القارىء • ومن هنا يستنتج ريفاتير أن استخدام الكليشيه هو استخدام تعبيرى مثله مثل الاشكال البلاغية ، ويدخل فى التشكيل الاسلوبى للنص الروائى ، حيث يستخدمه الكاتب استخداما اختياريا — (٨) (وقد يكون هذا الاستخدام لدى بعض الكتاب استخداما آليا لا وظيفة فنية له ، ولذلك يكتسب الكليشيه معنى مبتذلا باعتباره عبارة ممضوغة) — فيلعب دورا هاما فى تشكيل النص الروائى فان وظيفة التراكيب المسكوكة تدخل فى نطاق ما يمكن ان يسمى بالعلاقات السياقية ، أى ربط النص الادبى بالنصوص الاخرى ، فى حركة تضاد او مقابلة ، أو تحويل • وتعمل على اعطاء النص مستويات دلالية معقدة ، ومكثفة ، واستدعاء مجموعة من الخبرات فى التفاعل ، تثرى النص وتضاعف من ابعاده الدلالية •

ان التراكيب المسكوكة تثير ، على حد قول ريفايتر، ردود فعل « جماليةوخلقيةوتأثرية »(٩) فى نفس القارىء فتتميز هذه التراكيب بمميزات الظاهرة الاسلوبية ، من حيث أنها تسترعى انتباه القارىء فى لحظة تعرفه عليها ، غير أنها تدخل أيضا، فى كثير من الاحيان ، فى نسق بلاغى ، مثل التمثيل أو الاستعارة او المبالغة أو المفارقة • أما من حيث تفاعلها داخل السياق فانها تدخل فى علاقة تضاد مع السياق ، من حيث أنها مستعارة من قول الغير ، وكثيرا ما يكون هذا الغير منتميا الى اجيال سابقة مستقرة ، غير أنها ، فى بعض الاحيان تكون مستعارة من كتاب معاصرين للكاتب• وهذا ما نجده فى « البحث عن وليد مسعود » اذ ان الشقة الزمنية ، للنصوص المستعارة من الغير تمتد من امرىء القيس حتى بدر شاكر السياب •

ومن أهم الاساليب التى تميز استخدام جبرا جبرا للتراكيب المسكوكة الاستشهاد ، فاننا نجد توازيا بين المقال والمقام مثل استخدام الكاتب لقول معاوية •

« لو كان بينى وبين الناس شعرة لما انقطعت » •

فيدخل الكاتب العبارة داخل سياق تأملات الشخصية عن طبيعة علاقتها بالآخرين فتقول :

« ان كنت استطيع الحفاظ على ولائى لكل هؤلاء الناس وهم الذين ينجذبون الى المرء ويندفعون عنه بقوى مغناطيسية وابقى انا فى الوسط ، والشعرة بينى وبين كل منهم لا تنقطع » (١٠) •

ونجد فى هذا الاستخدام للعبارة المأثورة تطابقا بين المقالين والمقامين ، حيث أن الغرض هو ابقاء العلاقة قائمة بين الاطراف المعنية ، بتدبير وروية من قبل المتكلم ، فهو الذى يبقى فى الوسط ويحرص على استمرارية العلاقة • وتدل العبارة على « عبقرية خاصة فى منع التناقضات من الاصطدام ، بل حتى فى دمج التناقضات دون أذى لأحد » (١١) •

وقد دخلت شعرة معاوية التراث ، وأصبح لها معبد رمزى ، حيث انها تكثف موقفا تراثيا انتقل الى الخبرة الشخصية التى يعيشها الكاتب والقارىء • ان هذه الاشارة تربط بينهما وبين تراثهما ، وما يوحى اليهما هذا التراث من قصص واخبار ، حول مرحلة محددة من التاريخ الاسلامى ، وحول شخصية اصبح لها بعد اسطورى هى شخصية معاوية •

ونجد نفس أسلوب الاستشهاد هذا فى استخدام عبارة طارق بن زياد الشهيرة :

« العدو أمامكم والبحر وراءكم »

وتدل هذه العبارة على حتمية الموقف وعدم وجود خيار أمام المخاطب ويدخل الكاتب هذه العبارة فى سياق من التضاد بين احتمالين :

« فعل ولا فعل ، قاتل ومقتول ،

العدو من أمامكم والبحر من ورائكم » (١٢)

غير أن الكاتب هنا يمد الصورة الى ابعد من المقولة المأثورة ، فقد فجرت فى ذهنه صورة البحر من جانب والغابة من جانب آخر (ربما قد أوحى اليه لفظ العدو صورة الغابة التى رآها مكبث تتقدم نحوه لقهره طبقا لنبوءة الساحرات • وعندئذ يحدث التحام التراث الغربى بالتراث العربى !) •

أما الاسلوب الآخر المستخدم فى ادخال التراكيب المسكوكة فى النص الروائى ، فهو أسلوب **التحويل** ، حيث نجد التركيب المسكوك فى شكل محور ، ينطلق منه الكاتب لتوليد دلالات جديدة ، مفارقة لدلالة التركيب الاصلية مثل قول امرىء القيس المأثور « اليوم خمر وغدا أمر » ، حيث يأتى الكاتب بعبارة محورة :

« الليل خمر والنهار أمر » (١٣) •

وفى هذا التحويل يحتفظ الكاتب من التركيب المسكوك بالخبر ويبدل المبتدأ :

اليوم ـ الليل

غدا ـ النهار

وبهذا التحويل يغير الدلالة المستقبلية الكامنة في قول امرىء القيس ، الى حركة دائرية ، تفيد معنى التكرار الذى نجده فى الظرف « ليل نهار » الذى يدل على عدم انقطاع الفعل ، والذى يقترب من التكرار الملح والايقاع الرتيب الممل .

ثم يطور الكاتب المعنى بتحويل جديد فى التركيب بتبديل الخبر :

اليوم خمر وغدا امر

الليل خمر والنهار امر

الليل عرس والنهار مأتم

فنجد الاحتفاظ بالبنية النحوية والايقاع ، مع تغيير فى الوحدات المكونة للتركيب المسكوك ، فيتحول التركيب الى قول تشاؤمى يؤكد الكاتب دلالته باختتام المقطع بجملتين متشابهتين :

« **من فاتحة لفاتحة والبقاء فى حياتكم البقاء فى حياتكم** » .

فيصبح الليل والنهار ، هنا ، متساويين ، كما يصبح العرس والمأتم متساويين ، ولا جدوى من الحياة : « **ماكو فرق** » ! ومكذا تتحول مقولة امرىء القيس البرجماتية المنبئة ببطولته المقبلة ، فى الثأر لابيه ، الى مقولة عدمية .

والامثال من التراكيب المسكوكة التى تدخل فى صياغة النص الروائى . والامثال مقولات تصلح للتعبير عن عدد لا يحصى من المقامات المتكررة عبر العصور . ويلجأ الكاتب الى المثل من باب التشبيه . ومن المعروف أن صيغة التشبيه من اكثر الصيغ انتشارا فى الأمثال (١٤) وغرض التشبيه من الأغراض الدلالية اللاصقة باستخدام المثل .

والكاتب يسوق المثل القائل :

« **كمن يضرب طبلا بين الطرشان** » (١٥)

للتعبير عن عدم الجدوى من الكلام :

« **ارجوك لا تحدثنى عن الشجاعة ، الشجاعة أمر شخصى بحت قائم بين المرء ونفسه . أصبح الجهر سخفا لا يقنع أحدا بل لا يسمعه أحد ، كمن يضرب طبلا بين الطرشان . الشجاعة الوحيدة التى تستحق الممارسة هى مجابهة الموت بالعضل ، بالفعل العنيف حيث يكون فى الموت نفسه غلبة على الموت . موت الفدائى مثلا . اما انتم فاسمحوا لى أن اقول لكم : انكم جميعا جبناء تضربون للحوت طبولكم وصفائحكم لعله يقذف من حلقه القمر** » (١٦) .

ونجد ، فى النص السابق ، أن المقام الذى يستخدم فيه المثل هو مقامه التقليدى ، أى « عدم الجدوى من الفعل » . غير اننا نجد وظيفة أخرى للمثل حيث يولد المعتقد الشعبى الذى يفسر خسوف القمر بأن القمر قد بلعه حوت ، فيجب قرع الطبول ، كى يقذف الحوت القمر من جوفه . وقد ربط الكاتب بين ضرب الطبول فى المثل وقرع الصفائح فى المعتقد ، فحول المثل الى أحد طرفى استعارة تعبر ، هنا ، عن توهم الشعوب العربية أنها تستطيع حل مشاكلها بعلو صوت الضجة التى تحدثها ، وهو توهم يماثل وهم الشعوب البدائية التى تعتقد انها قهرت الحوت بقرع صفائحها ، فحققت النصر ونجحت فى سعيها . ونجد ، هنا سخاء استخدام التراث فى قدرته على تفجير ابعاد النص واثرائه بدلالات تعبر عن اللحظة الحاضرة .

ونجد نفس الاسلوب التوليدى فى استخدام مثل آخر ، فلا يكتفى الكاتب بالاستشهاد بالمثل ولكنه يفجر أبعاده اللغوية (أى المفردات) الى وحدات اكبر فيفرد الصورة فى شكل تمثيلى : فالمثل :

« **يموت الديك وعينه فى المزبلة** » (١٧)

يعبر عن ارتباط الديك بمصدر حياته ارتباطا حيويا لا يستطيع الموت ان يقضى عليه . والكاتب هنا ، يوازى بين الشخصية والديك من جانب والمزبلة من جانب آخر ، فتصبح الشخصية ديكا وتصبح المزبلة « مزبلة بشرية » وبذلك يتجسد المثل فى شخصيات الرواية :

« **اما انا فقد رايت من الحياة كل ما يجب أن يبعدنى عن المزابل البشرية ولم ازد الا نقرا وبحثا فيها . وكلما نقرت وبحثت ارتفع النتن ..** » (١٨)

٢ ـ البنيات القصصية الصغرى :

أ ـ القصة ـ الخبر

وقد تتجاوز التراكيب المسكوكة العبارة المحدودة الحجم وتشمل ايضا البنيات القصصية الصغرى مثل الأخبار والنوادر . وتخضع هذه البنيات الى اشكال ثابتة ، فان الخبر شكل قصصى مألوف يدخل فى صياغة كتب التاريخ والاخبار والتفسير والنوادر ويأتى عامة فى شكل مقدمة ثم حوار ثم خاتمة . ومن امثلة

هذه الاخبار الخبر الذى يستشهد به الكاتب فى روايته :

« **كذلك الأمير الذى قال : أيها القاضى بقم ، ثم حمله حب السجع الى أن يردف : قد عزلناك فقم ، لأنه لم يجد كلمة أخرى يقولها سجعا** » (١٩) .

فهذه القصص هى أقرب الى المثل من حيث غرضها التعليمى واحتوائها على حكمة السلف وتوظيفها فى التعبير عن المقامات المتكررة المتجددة غير انها تختلف عن الامثال من حيث بنيتها وصياغتها ، فانها أصغر قصة ممكنة حجما ، اذ لا تتجاوز بضعة أسطر ، وتكون وحدة متكاملة تدخل فى صياغة النص الروائى دخول المثل :

« مثلك مثل الرجل الذى فعل كذا وكيت .. » أو « كقصة الرجل الذى » أو « أتعلم قصة الرجل الذى .. » وتكون هذه القصص أمثولات تتولد فى النص من تشابه المقامات . ان الشخصية التى تسوق قصة قاضى « قم » تشعر أن الكلام يجرفها بعيدا عن مقاصدها ، وانها تنحرف الى حيث لا تريد ، فتبتعد بذلك عن الحقائق :

« **واقول ما لم يخطر ببالى أن أقول ، كذلك الامير (الخبر) ..** »

ويذهب جبرا جبرا الى عملية تجسيد تتقمص معها الشخصية ، شخصية الامير لثوان ، فترى أنها لن تعزل احدا ، رغم أن الكثيرين يستاهلون العزل ، لأنهم أشد لؤما من قاضى قم « لكن الله لم يجعلنى اميرا » ..

ويتكرر استخدام الكاتب لهذا الاسلوب التوليدى ، وفى صيغة القصة التراثية :

« **اتعلم قصة الرجل الذى وقف امام الحاكم وقد كتب على جبينه « لاحظ لى » ، فنطق الحاكم عليه بؤيده** » (٢٠).

وفى هذه القصة تمثيل للمثل القائل : « **اللى مكتوب على الجبين لازم تشوفه العين** » . غير أن الكاتب ، هنا ، يستخدم تحويلا دلاليا ، يجعل الرجل صانع مصيره ، فيكتب بنفسه على جبينه « **لاحظ لى** » فينقلب معنى المثل من مقولة جبرية الى مقولة اختيارية . واذ يقول المثل ان الانسان مسير تقول القصة ان الانسان مخير . وتستخلص الشخصية ، أيضا ، معنى آخر من القصة وهو أن الانسان غير راض عموما عن مصيره :

« **اسعد الناس تسأله ، فيقول : لا حظ لى . ليس هناك من هو قانع بما قسم له أو بما حقق** » . (٢١)

ولا شك أن السؤال الذى يطرح « أتعلم قصته .. ؟ » أو « أتعرفين قصة الحلاج مع الموسيقى ؟ » (٢٢) يثير فى الشخصية التى تسأل (وبالتالى فى القارىء) نوعا من التطلع الى المعرفة ، اذا كانت جاهلة بها ، أو نوعا من الشوق الى اعادة الاستماع ، اذا كانت عارفة بها. ان هناك مجموعة من القصص اصبحت (كودا) يدخل فى منظومة الاشارات التى يتبادلها الكاتب والقارىء ، حيث تتجاوز الرسالة التى تحملها الى القارىء المعنى المباشر للقصة ، وتتحول الى رمز ، خاصة اذا دخلت النص الروائى . ومن الوظائف الهامة التى تؤديها هذه القصص والأخبار لربط النص الروائى بالتراث ، وبقسم خاص منه هو الفن القصصى ، الذى ينقل نوعا من الخبرة الجماعية . وتلجأ الشخصيات الى هذا الكود الجماعى للتعبير عن خبرتها الخاصة . وعندما تتحقق هذه الوظيفة يتمكن جبرا من الجمع بين الخاص والعام ، أى بين المستوى الأول للرواية وهو الواقع ، والمستوى الثانى وهو البعد الاسطورى اللازمانى ، فيسقط المستوى الثانى على المستوى الأول عن طريق هذا الفن القصصى الجماعى .

وقد أكد جبرا جبرا اهمية اعطاء النص الروائى بعدا اسطوريا ، ولذلك يستشهد ببعض القصص الاسطورية ، مثل جلجامش وذى القرنين (١) ، لتجسيد أسطورة البحث . ولا شك أن اختيار جبرا لهذين البطلين هو اختيار يؤيد تمثل التراث العربى فى النص ، فان ذا القرنين بطل أساطير شرقية ، بالاضافة الى كونه بطل أساطير اغريقية وقد جاء ذكره فى القرآن ، ودارت حوله قصص عديدة ، أشهرها قصة بحثه عن نبع الخلود ، ومصاحبته للخضر فى الرحلة اليها . غير اننا نجد فى الرواية ، التى استخدمها جبرا جبرا ، مزجا بين الروايات الشرقية والروايات الاغريقية، فتجمع بين الينابيع الاغريقية (جونو) والبابلية (انانة أو عشتار) فى اسطورة الاسكندر .

ويربط جبرا جبرا بين وليد مسعود وذى القرنين وجلجامش ويأتى الثلاثة فى سلسلة ، فان كلكامش (١) بحث عن نبتة الخلود ولكن عندما وجدها اكلتها الحية وخلدت دونه . ولم يتعظ الاسكندر رغم ذهابه الى بابل ، حيث لابد أن يروى له أحد قصة جلجامش ، ولقد بلغت قصة ذى القرنين وليد مسعود ، لكنه لم يتعظ هو الآخر . ان القصة تتناقل كى يتعظ الناس ، ولكنهم لا يفعلون مما يكشف عن الغرض من

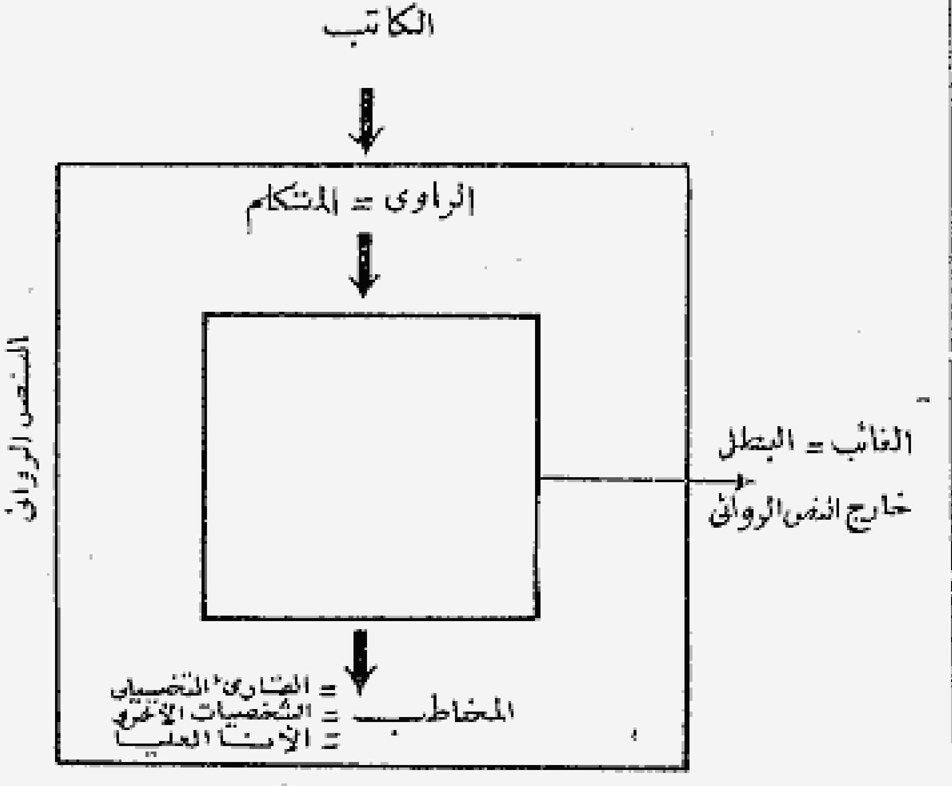
الاستشهاد بالاسطورة ، فى عملية القص نفسها، وفى تناقل الاسطورة من بطل الى بطل . ان التوصيل يحدث داخـــل اطار القص ، ويربط سلسلة الابطال بعضهم ببعض ، وبهذا التسلسل يضيف جبرا عنصر الديمومة الى التراث فى حركة لا نهائية .

٣ ـ البنية القصصية الكبرى : نموذج الضمائر فى النحو العربى

ان نظرية التوصيل القصصى تقوم على وجود راو تخييلى تتم عمليـة القص على لسانه . ولا يمكن ان يوجد قص بدون راو ، هو فاعل فعل القص . وهذا الراوى يكون دائما فى صـيغة المتكلم ، سواء ظهر أو لم يظهر ، فان كل قول أو كل خطاب ، لابد ان ينسب لقائل ، وهـذا القائل هو « ضمير المتكلم » . ولقد فطن النحويون العرب فى تسميتهم للضمائر الى العلاقة الوثيقة بين عملية التخاطب وصيغ الضمائر . فقد صنفت صيغ الضمائر فى النحو الاغريقى على اسـاس ترتيبى : الفرد الاول (أنا) ، والفرد الثانى (أنت) والفرد الثالث (هو) اما النحويون الهنود فقد عكسوا الترتيب فالفرد الاول هو (هو) والوسيط (أنت) والأخير (أنا) . غير ان هذا الترتيب هو فى الحقيقة متعلق بعملية تنظيم تصريف الفعل ولا يدل على نوعية العـلاقة التى تربط بين الضمائر . غير ان النحويين العرب صـنفوا الضمائر طبقا لعلاقتها بالخطاب فالمتكلم كما تدل على معناه الصيغة الصرفية هـو الذى يتكلم (اسم فاعل) والمخاطب هو الذى يوجه اليـه الخطاب (اسم مفعول) أما الغائب فهو الغائب (اسم فاعل) عن مقام الخطاب والذى يدور حوله الخطاب . فاذا حولنا هذه البنية الثلاثية الى بنية التوصيل القصصى نجد أن :

الراوى = المتكلم
القارىء التخييل = المخاطب
الشخصية الروائية = الغائب

غير أن هناك مفارقة بين تمثل البنية القصصية وبنية الخطاب من حيث الغياب والحضور ، فان المتكلم والمخاطب يتميزان بالحضور فى الخطاب والغائب غائب كما تدل على ذلك تسميته . أمـا فى النص الروائى فان المتكلم والمخـاطب غائبان عن النص بينما يتميز الغائب بالحضـور . ان القارىء يسمع صوت الراوى ولكنـه « يـرى » الشخصية المكنى عنها بضمير الغائب « هو » . ويعيد جبرا جبرا فى روايته بنية الضـمائر النحوية ، فيحول علاقات الحضور والغياب الى أصلها ، فيدخل الراوى فى النص فى صيغة المتكلم ويخرج الشخصية المحورية « الغائب » من النص الروائى ، وبذلك يطبق المعنى الحرفى لتصنيف النحويين العرب للضمائر فنجد أن الغياب ، وهو الصفة المميزة لصيغة « هو » ، يتحقق نصيا بكون البطل مختفيا .



القـارىء
التوصيل الروائى

ان وليد مسعود البطل الذى تدور حوله أحداث الرواية هو « البطل الغائب » جسديا من الرواية . انه اختفى فى بداية الرواية ، ولا يعلم أحد مصيره وهو أيضا غائب روحيا ، فلا يعلم أحد حقيقتـه فهو زائغ ، غامض ، لا يعرفه أحد معرفة حقـة . وكل ما يعـرفه عنه الآخرون من باب التخمين . ويختفى وليد مسعود وراء قناعه حقيقة شخصيته وهويته . فهو بالنسبة لبعض الناس شخصية اسطورية ، ولى يولد فى نفوسهم الحب والاعجاب وبالنسبة للبعض الآخر شيطان . غير ان هـذه الشخصية شخصية فاعلة . اننا نجد هنا فى الحقيقة بنيتين نحويتين متشابكتين : الاولى تتميز بالغياب والاخرى بالاستتار بالاضافة الى الفاعلية . وسواء احبه الناس أو كرهوه يظل وليد مسعود شخصية مؤثرة فى الذين يحيطون به . واستتار وليـد مسعود هو استتار الفدائى الفلسطينى الذى يعمل فى الخفاء فلا توجد ذريعة ولا وسيلة لاعـلان هويته ، أو العمل المكشوف . والغريب أن هذه البنية المستعارة من بنية الضمائر فى النحـو العربى قد تحققت كبنية تحتية لعدد من الروايات العربية فى السنوات الاخيرة . اذ بنية البطـل الغائب مصحوبة « بالفاعل المستتر » فى قصـة « زعبلاوى » لنجيب محفوظ ، ورواية « موسم الهجرة الى الشمال » للطيب صالح ورواية « غرفة المصادفة الارضية » لمجيد طوبيا ورواية « الزينى بركات » لجمال الغيطانى . ولاشك أن لانتشار

هذه البنية دلالة خاصة تتضح اكثر عندما نربطها بالمستوى الاسطورى الذى تتحقق فيه ٠

٤ ـ البنية الاسطورية ٠٠

نموذج الغائب أو المهدى المنتظر

لقد أكد جبرا فى أكثر من موضع اهمية المستوى الأسطورى فى بنية الرواية فيقول :

« لقد كان من نتائج تطبيق بعض دراسات التحليل النفسي على الاعمال الروائية والمسرحية الكبيرة أن تبين أن الكثير من الشخصيات والمواقف التى ينسج خيوطها الروائى باطالة وتعقيد ، يمكن اعادته فى النهاية الى اصول نجدها فى الأساطير التى ابتدعها الانسان أول يقظته الفكرية كوسيلة لادراك الحياة سواء فى العراق القديم ، أو سوريا ، أو مصر ، أو اليونان ٠ وقد ظهر أن العديد من روايات الغرب الممتازة كثيرا ما يعتمد ، ولو دون حس من الكاتب احيانا ، على هذه الاسطورة او تلك مما باتت معرفته ضرورية لكل ناقد فاذا كانت الاسطورة موجودة فى الرواية على نحو غامض ما ، فان الرواية تفعل فى انفسنا لأنها تستثير الأساطير الكامنة فى لا وعى الانسانية كلها ٠

ونتيجة لذلك ، فان الكاتب الذى يستطيع ان يوجد جوا وبناء وحدثا تتماسك فيما بينها وفى الوقت نفسه ينبش الأسطورة الكامنة فى اذهاننا فانه فى الواقع ينبش عاطفة او حسا عنيفا خفيا فينا ـ وهذا ما يجعلنا نستجيب لقصته على اكثر من مستوى واحد ونشعر بان لقصته علاقة بحياتنا ظاهرا وضمنا معا » ٠ (٢٥)

واننا نشارك جبرا فى رأيه أن الرواية وهى سليلة الملحمة والاسطورة كثيرا ما تستلهمها فى بنيتها التحتية ٠ ويمكن استخلاص بنية أسطورة من مجموعة كبيرة من الروايات بل لقد بنى جيمس جويس روايته على نموذج ملحمة هوميروس٠ومما لا شك فيه أن بعض الشخصيات الروائية تحمل فى طياتها بعدا اسطوريا٠وهذا البعد الاسطورى ارتبط ، فى النقد الحديث ، بمفهوم النموذج الاعلى أو Archetype وقد أكد كارل يونج أن الأسطورة والحكاية الخرافية ما هما الا تمثل للنماذج العليا الكامنة فى اللاوعى الجماعى (٢٦) وقد استخدم الناقد نور ثرب فراى هذا المفهوم فى كتابه « تشريح النقد » على أنه رمز ، أو فى معظم الاوقات صورة ، تتكرر بمعدل عال فى الادب بحيث يستطيع القارىء أن يتعرف عليها كعنصر من خبرته الأدبية الكلية » (٢٧) ٠

وتقوم فكرة النماذج العليا على أساسين : الأساس الأول يمثل جوهرية النموذج ، حيث أنه حقيقة مجردة تعلو فوق العناصر الزمانية والمكانية، وتتجاوز التفاصيل ٠ أما الاساس الثانى فهو استمرارية النموذج وتكراره ، فى عدد من الاعمال المتعاقبة ٠ ومن هنا تأتى النماذج العليا بالنسبة الى ديمومة التراث ، فالتراث ينتقل الى الكتاب فى صورته الحرفية ، أى النصوص الخاصة الفريدة ، ولكنه ينتقل ايضا فى صورة مجردة ، متمثلة فى الاسطورة ومن خلالها ، فى النماذج العليا ٠ فهل يستطيع الفنان العربى أن يلجأ الى تراثه لاستخلاص بنية النماذج العليا المنبثقة منه ، بحيث يستطيع ان يجسد تجربته الفنية من خلالها ؟ ما هى الصور التى تتكرر بمعدل عال فى التراث العربى بحيث تصبح عنصرا عضويا من خبرة القارىء الأدبية الكلية ؟

نريد هنا أن نقف عند نموذج أعلى من النماذج التى عاشت فى التراث العربى ، وأخذت أبعادا ضخمة ، فى جميع مراحل التاريخ الاسلامى ، وهى نموذج « الامام الغائب » أو « المهدى المنتظر » ٠ والذين درسوا ظاهرة المهدى المنتظر يرون أنها لعبت دورا خطيرا فى الاسلام ٠ ويقول أحمد أمين :

« انها قد سادت الشرق أكثر مما سادت الغرب ، لأن الشرقيين أكثر أملا ، وأكثر نظرا للماضى والمستقبل ، والغربيين أكثر نظرا الى الواقع ، فهم واقعيون أكثر من الشرقيين ، لأن الشرقيين أميل الى التدين وأكثر اعتقادا بأن العدل لا يأتى الا مع التدين وفكرة المهدية فكرة دينية تتمشى مع هذه الاغراض » (٢٨) ٠

وعلى الرغم من وجود فكرة الرجعة فى ديانات أخرى غير الاسلام وفى بيئات غير اسلامية ، فان جولد تسيهر يؤكد أن عقيدة الشيعة فى الامام الخفى الذى لابد من رجعته ، تمتاز على جميع العقائد المهدية عند الشرقيين والغربيين ، وتنفرد دونها بشدة رسوخها وقوة توكيدها (٢٩) ٠

وعلى الرغم من أن فكرة المهدى المنتظر فكرة واردة فى اليهودية والمسيحية فان نموذج المسيح يختلف عن نموذج المهدى المنتظر فى الوسيلة التى سيخلص البشرية بها من العذاب والظلم ، فبينما يرمز المسيح الى الفداء والتضحية يرمز المهدى المنتظر الى الكفاح والجهاد من أجل اعادة الامور الى نصابها والاخذ بالثأر ٠

وقد أخذ جبرا جبرا من نموذج الامام الغائب عنصر الغياب ، وكما أشرنا فيما سبق ، فقد تكرر هذا النموذج فى عدد من الاعمال العربية ٠ وان وجود جبرا جبرا فى بيئة شيعية ، ووضعه بطله فى بيئة العراق ، يؤكد ورود هذه الفكرة فى الرواية ٠ غير أننا لم نجد تطويرا حقيقا لهذا النموذج فى الرواية فان هناك مجموعة من العناصر الاسطورية تتشابك فى صياغة شخصية البطل فى الرواية ، ويهدف الكاتب الى تقديم شخصيه أسطورية تتجاوز حدود الشخصية الواقعية ، فقد ربط بينه وبين ذى القرنين ، كما اسلفنا ، وهذا الربط يمثل جانب البحث فى حياته ، وربط بينه وبين « الجدى » ٠ ويبدو من بعض الدراسات حول الاساطير البابلية القديمة أن ثمة علاقة بين الجدى (٣٠) والاله تموز ٠

« لقد ظهر الاله تموز فى جميع النصوص الدينية فى صورة راع يسرح بقطيع من الماعز والخراف يعزف على الناى ٠٠ ويبدو أن ربط الاله تموز ببرج الجدى ظاهرة تعود الى ازمان قديمة ٠٠ » (٣١) ٠

ويرمز هذا العنصر الى القوة الجنسية فى وليد مسعود ، ويربط بينه وبين الرخ (٣٢) وقد أدخل جبرا جبرا عناصر كثيرة من ألف ليلة وليلة فى الرواية) للتعبير عن قدراته الخارقة ، وأدخل ايضا عناصر اسطورية مأخوذة من الغرب فى صورة الدون جوانية (٣٣) ، لتمثل شغف وليد مسعود بالنساء ٠ ان كل هذه العناصر التى تبدو متضاربة تمثل الجوانب المختلفة لشخصية وليد مسعود التى تظل غائبة مميزة للجميع بما فيهم القارىء ٠

واذا كنا قد ركزنا فى هذا المقال على البنيات التراثية العربية فى هذه الرواية فان هذا لا يعنى اطلاقا أنها منفصلة عن التراث الغربى ، فان جبرا جبرا يرى أن « شكسبير والمتنبى اخوان » ويوازى بين أقاصيص كليلة ودمنة وحكايات لافونتين ٠ ولكن السؤال يظل مطروحا وهو هل هذه الموازاة تولد تركيبا أم تشتيتا ؟ وهل يدخل « المينوتور » الى جانب « الرخ » فى تناغم أم فى نشاز ؟ فى الواقع ، لقد نجح جبرا ابراهيم جبرا فى صياغة رواية ناجحة ، غنية معقدة ، تطرح العديد من التساؤلات حول الكلمة وقدرتها الايحائية ٠

« اسطر مفهومة ؟ كل سطر بسنة ، أو بشهر ، أو على الاقل بيوم ، كيف يمكن لسطر كهذا أن يكون مفهوما ، وكل كلمة فيه مشدودة الى اوتار متباعدة فى فيافى النفس الفسيحة ، الملأى باوتاد خيام ضربت ورفعت بالمئات ؟ (٣٤) ٠

فعلى الكاتب أن يعيد الى الكلمات العربية كثافتها ، فقد أصبحت الكلمة العربية كلمة دارجة تفتقر الى الأبعاد والعمق ٠ ولاشك أن لدى جبرا جبرا احساسا عميقا بالكلمة وأهميتها ، ومن هنا تأتى أخوة شكسبير والمتنبى :

« كلمات ، كلمات ، كلمات ، ما الذى كان يقوله رجل كالمتنبى والكلمات ملء فمه ملء يديه ، ينقيها ويصقلها ، ويذهبها ويلقى بها القاء الدنانير — كتلك الظلال التى تفر من البنان كما قال ٠ الكلمات كل شىء ٠ وفى النهاية لا تبقى الا الكلمات ٠ واذا لم تبق الكلمات ، لم يبق شىء » (٣٥) ٠

هوامش

(١) جبرا ابراهيم جبرا : البحث عن وليد مسعود ، منشورات دار الآداب ، بيروت ١٩٧٨ ص ٢٥٥ ٠

(٢) جبرا ابراهيم جبرا ، ينابيع الرؤيا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٧٠

(٣) يشير جبرا جبرا فى روايته الى أنه « أنا الغنى فأموالى الكلمات :

قلت لها خيه خيه — اسقينى شربه ميه
وانا رايح ومروح — ومنقى درب القبليه
قالت لى اشرب واتهنى — ياريتو صحة وهنية

مما يربط بين غنى الكلمات والموال الشعبى ٠

(٤) مثل فاجع لما نعنيه بقولنا نجده فى رواية « الزينى بركات » لجمال الغيطانى التى تشاكل بدائع الزهور لابن اياس ، فقد استحدث الكاتب شكلا جديدا له جذور فى التراث العربى من حيث الشكل وصب فيه قضية حديثة ملحة ٠

(٥) جبرا ابراهيم جبرا ، ينابيع الرؤيا ، المؤسسة العربية للدراســات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٦٧

(٦) جبر ابراهيم جبرا ، الرحلة الثامنة ، المؤسسة العربية للدراســات والنشر . بيروت . الطبعة الثانية ، ١٩٧٩ ، ص ٧٥

(٧) استعرنا هذا المصطلح من د. تمام حســان ، اللغة العربية معناهـا ومبناهـا ، الهيئة المصرية العـامة للكتاب . القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص ١١٤ ، غير اننا نستخدمه بمعنى اشمل كما سيتضح في المقال .

(٨) M. Riffaterre, le cliché dans la prose littéraire, in Essais de stylestique structurale, Flamonarion, Paris, p. 162.

(٩) Loc. cit.

(١٠) الرواية ، ص ١٢

(١١) نفس المرجع .

(١٢) الرواية ص ٣٦٣

(١٣) الرواية ص ٣٢٠

(١٤) انظر الأمثال التي تبدأ بحرف « زى » في كتاب الأمثال الشــعبية لأحمد تيمور ص ٢٣٤ الى ص ٢٦٥ .

(١٥) الرواية ص ١٥

(١٦) نفس المصدر

(١٧) الرواية ص ٣٢٤

(١٨) الرواية ص ٢٢٥

(١٩) الرواية ص ٣١٠

(٢٠) الرواية ص ٢٥٨

(٢١) نفس المرجع

(٢٢) الرواية ص ٣٦٧

(٢٣) الرواية ص ٣٠٨

(٢٤) ورد الاســم بالكاف (كلكامش) في الرواية فاستخدمناه عند الاشارة الى نص الرواية

(٢٥) جبرا ابراهيم جبرا ، الرحلة الثامنة ، ص ٧٦

(٢٦) C. G. Jung, The Archetypes and the collective Unconscious New York, Pantheon Books 1959, p. 5.

(٢٧) N. Frye, Anatomy of Criticism, New Jersey, Princeton University, Press, 3rd printing, 1973 p. 365.

(٢٨) احمد امين ، المهدى والمهدويـة ، القـاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥١ ، ص ٧٢٦

(٢٩) اجنس جولدتســيهر ، العقيدة والشريعة فى الاسلام ، القاهرة ، دار الكتب الحديثة ، ص ٢١٦

(٣١) S. Langdon, Tammuz and Ishtar Amonognaph Upon Bobylonian Religion and Theology, Oxford, Clarendon Press, 1914, p. 162--63.

(٣٢) الرواية ص ١٧٤

(٣٣) الرواية ص ١٧٤

(٣٤) الرواية ص ١١ ـ ١٢

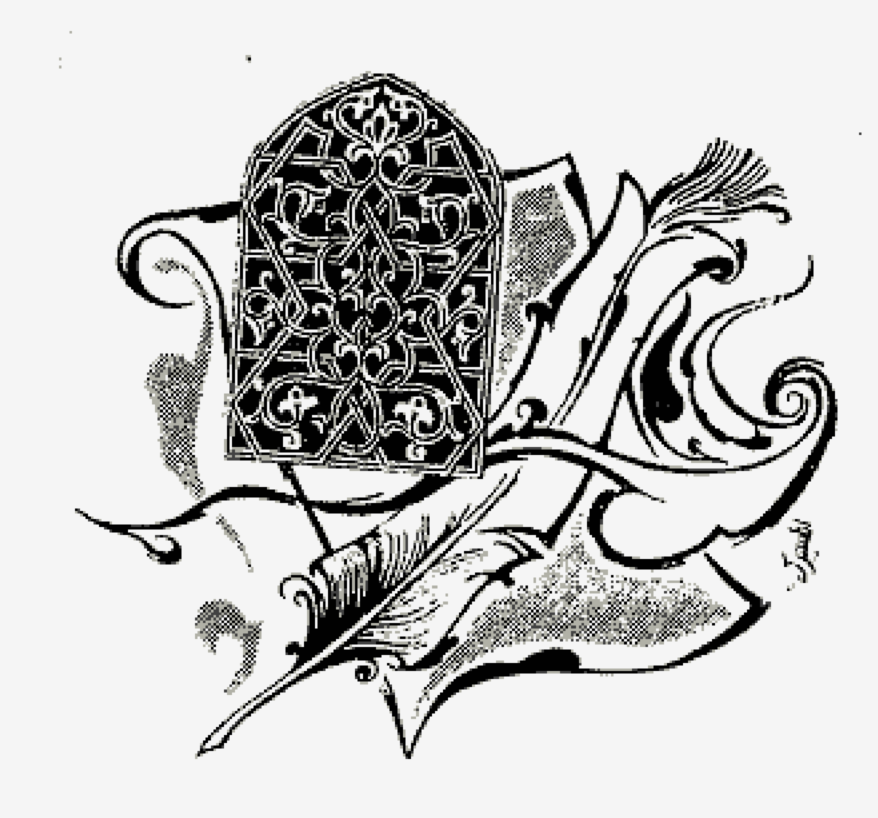
(٣٥) الرواية ص ٣٦٧

● ● ●

الدكتور علي عشري زايد

توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر





يمكن الرجوع ببداية علاقة الشاعر العربي المعاصر بموروثه الى مرحلة الاحياء ، فليست حركة الاحياء كما مثلها ـ شـعريا ـ البارودى وجيله الا نوعا من العودة الى توثيق علاقة شعراء هـذه المرحلة بتراثهم الأصيل في أعرق صوره وأصفاها ، بعد أن مـرت على هذه العلاقة حقبة طويلة من الزمن تعرضت فيها لكثير من الوهن والاضمحلال • بل لعله يمكن القول ـ بدون كبير تجوز ـ بأن علاقة الشاعر العربي بتراثه علاقة قديمة قدم الشعر العربي ذاته ، فهذه العلاقة وان وهنت في بعض العصور ، أو تغيرت صورها وطبيعتها من عصر الى عصر فهي لم تنقطع أبدا ، حيث لم يكف الشاعر العربي في أى عصر من العصور عن استرفاد تراثه واستلهامه على أى نحو من أنحاء الاسترفاد والاستلهام ولم يكف نقدنا العربي أيضا منذ اقدم عصوره عن دراسة بعض صور هذه العلاقة في اطار أو آخـر ••• وتحت عناوين متعددة مثل « السرقات الأدبية » و « المعارضـات » و « التشطير والتربيع والتخميس » وغيرها ••• وكل هذه نماذج لعلاقة الشاعر العربي بموروثه الشعرى والأدبي عامة ، وهي كلهـا نماذج لمحاكاة التراث والأخذ منه ، دون محاولة لتطويره أو تنميته ••• حيث كان التراث في اطار هذه الصور من صور العـلاقة هو النموذج المثالي الذي لا ينبغي للشاعر أن يتجاوزه •

● توظيف التراث العربى في شعرنا المعاصر

ولكن شعرنا الحديث عرف فى ثلاثة العقود الأخيرة صورة من صرر علاقة الشاعر بالتراث لم يسبق له أن عرفها فى تاريخه الطويل ، وهذه الصورة هى ما يمكن أن نطلق عليه : توظيف التراث ، بمعنى استخدام معطياته استخداما فنيا ايحائيا ، وتوظيفها رمزيا لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية للشاعر ، بحيث يسقط الشاعر على معطيات التراث ملامحمعاناته الخاصة ، فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية ـ معاصرة ، تعبر عن اشد هموم الشاعر المعاصر خصوصية ومعاصرة فى الوقت الذى تحمل فيه كل عراقة التراث وكل أصالته ، وبهذا تغدو عناصر التراث خيوطا أصيلة من نسيج الرؤية الشعرية المعاصرة ، وليست شيئا مقحما عليها أو مفروضا عليها من الخارج . وفى هذا الاطار الجديد للعلاقة بين الشاعر والتراث تصبح هذه العلاقة أكثر ثراء وعمقا ، فهى علاقة قائمة على تبادل العطاء ، يأخذ الشاعر من تراثه ويعطيه ، يسترفده ويرفده ، وبهذا تغتنى التجربة الشعرية المعاصرة والتراث كلاهما ، فاذا كان الشاعر المعاصر يسترفد تراثه أدوات وعناصر ومعطيات يوظفها لتجسيد رؤيته المعاصرة فانه يثرى هذه العناصر التراثية بما يكتشفه فيها من دلالات ايحائية وبما يفجره فيها من قدرات تعبيريه متجددة ، بحيث ترتد هذه العناصر أكثر غنى وحيويه وتجددا وقدرة على البقاء .

وقد اهتدى الشاعر العربى المعاصر الى هذه الصورة منصور العلاقة بالتراثعبر بحثه الدائب عن أدوات ووسائل تعبيرية تتسع لاستيعاب ابعاد رؤيته المعاصرة بكل ما فيها من غنى وتشابكوتعقيد وتستطيع أن تنقل هذه الرؤية الى وجدان المتلقى بكل حرارتها وطزاجتها وصدقها . وقد وقع الشاعر فى بحثه ذلك على منجم بكر ، غنى بالكنوز التى لا ينفد لها عطاء .. الا وهو التراث ، حيث وجد بين يديه تراثا بالغ الغنى والتنوع ، متعدد المصادر والموارد ، ومن ثم فقد عكف على كنوز هذا التراث يستمد من مصادره المتنوعة أدواتوعناصر ومعطيات يمسح عنها غبار القرون ويفجر فيها طاقات الايحاء والتعبير المتجدد وقد أدرك أن المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة فى نفوس الامة ، ونوعا من اللصوق بوجداناتها،لما للتراث من حضور حى ودائم فى وجدان الأمة ،والشاعر حين يتوسل الى الوصول لوجدان أمته بتوظيفه لبعض مقومات تراثها يكون قد توسل الى هذا الوجدان بأقوى الوسائل تأثيرا عليه (١) . وقد شاعت في شعرنا المعاصر ظاهرة « توظيف التراث » بهذا المفهوم حتي لا نكاد نجد شاعرا من شعرائنا المعاصرين لم يلجأ الى توظيف معطيات التراث فى شعره ، بحيث أصبح هذا التوظيف تكنيكا أساسيا من تكنيكات بناء القصيدة العربية الحديثة .

وقد تنوعت المصادر التراثية التى استرفدها شعراؤنا معطيات وأدوات تعبير ، ما بين مصادر دينية ، ومصادر أدبية،ومصادر أسطورية تاريخية ومصادر صوفية وفلسفية ، ومصادر أسطورية وفولكلورية ، كما تنوعت المعطيات والعناصر التى استمدوها من كل مصدر من هذه المصادر ، ما بين شخصيات ، وأحداث ، ونصوص ، وقوالب فنية ومعجم شعرى ، ومعطيات بلاغية وموسيقية . وتنوعت أخيرا أساليب وتكنيكات وصور توظيف كل معطى من هذه المعطيات ، الأمر الذى يجعل من هذه الظاهرة مجالا خصبا لدراسات نقدية متعددة حيث لا يمكن لدراسة واحدة أن تحيط باطراف الموضوع ومن ثم فان هذه الدراسة ستكتفى برصد الظاهرة فى خطوطها وملامحها العامة ، على أمل أن يحظى كل جانب من جوانبها بدراسة مستقلة (٢) .

توظيف الشخصية التراثية :

الشخصية هى أكثر معطيات التراث توظيفا في شعرنا العربى المعاصر ، فقد صادف شعراؤنا فى تراثهم ـ بمصادره المتعددة ـ كثيرا من الشخصيات التى عاشت يوما ما تجربة شبيهة بتجاربهم « وقد كان طبيعيا ـ نتيجة احساسهم بالاطار التاريخى الذى يضم صوت كل منهم الى أصوات معاصريه وكل الأصوات التى سبقته ـ أن نجد الشاعر يفسح المجال فى قصيدته للأصوات التى تتجاوب معه ، والتى مرت ذات يوم بنفس التجربة وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه . وليس هذا الا ايمانا منه ـ وتأكيدا من جهة أخرى ـ لوحدة التجربة الانسانية » (٣) . وقد بلغتبعض الشخصيات التراثية حدا من الذيوع فى شعرنا الحديث بحيث أصبحت تمثل ما يمكن أن نسميه « نموذجا رمزيا تراثيا » ، ومن هذه الشخصيات مثلا شخصية « الحلاج » من التراث الصوفى ، وشخصية « صلاح الدين الأيوبى » من التراث التاريخى ، وشخصية «المتنبى» من التراث الأدبى وشخصية « السندباد » من التراث الاسطورى الفولكلورى، حيث شاعت هذه الشخصيات فىنتاج شعرائنا المعاصرين بحيثيندر أن نجد شاعرا معاصرا لم يستخدم واحدة منها فى قصيدة أو أكثر من قصائده .

ويمكن أن نتناول توظيف الشخصية التراثية فى القصيدة الحديثة من خلال ثلاثة أطر :

أولا : من حيث نوعية الشخصية الموظفةوطبيعتها

ثانيا : من حيث صورة توظيفها .

ثالثا : من حيث تكنيك توظيفها .

١ ـ أما من حيث نوعية الشخصية وطبيعتها فاننا نجد الشخصيات التي وظفها شعراؤنا المعاصرون تتنوع ما بين الشخصيات الواقعية التي لها وجودها الحقيقي التراثي ، ككل شخصيات الأدباء ، والصوفية ، وكل الشخصيات ذات الوجود التاريخي ، والشخصيات النموذج التي لم توجد تاريخيا بأعيانها وانما وجدت بصفاتها ، كشخصية « الخليفة » مثلا ، وشخصية « الخارجي » والشخصيات المخترعة التي اخترعها خيال أديب ، كشخصية « أبي زيد السروجي » مثلا بطل مقامات الحريري . واذا كنا سنتحدث بلون من التوسع عن « الشخصيات الواقعية » أثناء حديثنا عن صور توظيف الشخصية وتكنيكات هذا التوظيف ، فاننا نركز هنا على توظيف الشخصية النموذج ، والشخصية المخترعة .

ففي قصيدة « خارجي قبل الأوان » (٤) للشاعر ممدوح عدوان يوظف الشاعر شخصية نموذجا هي شخصية الخارجي ، في التعبير عن خروجه على بعض القوى السياسية التي كان يدين لها بالولاء من قبل ، بعد أن تنكرت هذه القوى للقيم الوطنية التي كانت تشد اليها الشاعر وجيله ...

وقد وفق الشاعر في توظيفه لنموذج الخارجي للايحاء بأبعاد رؤيته الخاصة . فالخارجي هو ذلك الثائر الذي أخلص الولاء لعلي بن أبي طالب كرم الله وجهه ، وحارب تحت لوائه كل القوى التي كانت تنازعه الحق في الخلافة ، لا يدفعه الى موقفه هذا الا ايمانه بكل ما يمثله علي من قيم ، حتى اذا ما مال علي الى مسالمة هذه القوى المناوئة له أحس الخارجي أن عليا تخلى عن القيم التي كانت تفرض عليه الولاء له ، ولهذا خرج على علي وعلى أعدائه معا . والخارجي في القصيدة رمز للشاعر وجيله الذي منح ولاءه المطلق لهذه القوى السياسية التي كانت تمثل في وقت ما قيمة ثورية حقيقية في وجودنا العربي ، ثم خاب أمل الشاعر وجيله في هذه القوى بعد أن فترت ثوريتها فخرجوا عليها .. ويرمز الشاعر في القصيدة الى هذه القوى بشخصية علي كرم الله وجهه .

يقول الشاعر في مطلع القصيدة على لسان الخارجي :

انا من جند علي

فارس لم يرهب الموت ، ولم يحفل بمغنم

معه في أحد قاتلت وحدي ، وبكفي رددت السيف عن صدر النبي

ويبالغ الشاعر في تصوير ثوريته وصرامته في وضع الحق في نصابه مهما كان الثمن فادحا موظفا في ذلك موقف أصحاب علي من الزبير ابن العوام رضي الله عنه حين خرج على علي مع عائشة رضي الله عنها ، وكذلك موقف الثوار من عثمان رضي الله عنه ، وكلاهما صحابي جليل

ولكن الثوار لم يتورعوا عن قتلهما حين خيل اليهم أنهما حادا عن الطريق :

ولكي أثأر من أجل أبي ذر أنا كنت على عثمان سيفا من حصار

ولكيلا يخلط القوم وينسوا ما ترددت بأن أقطع رأس ابن العوام

رغم علمي أن من يقتله يغشي جهنم

ويصور الشاعر ثورية علي واقدامه « حينما امتشق السيف ينادي سيفك الدرب الى الله تقدم ، أتقدم » .. ولكن هذه الثورية ما تلبث أن تفتر ، ويبدأ هذا الفتور بلون من التردد في اتخاذ المواقف لا يتلاءم وما في الثورية من اقدام وعرامة .. ثم تأخذ الفجوة بين الخارجي وعلي ـ أو بين الشاعر والقوى التي كان يدين لها بالولاء ـ في الاتساع ، بعد أن بدأت نتائج تقاعس هذه القوى تظهر في الهزائم والانحدارات المتكررة ، والانهيار لكل الآمال الوضيئة التي كانت تخايل أحلام الشاعر الخارجي وجيله بحيث أصبح يمارس لونا من التعبد الخانع لهذه القوى التي فقدت ثوريتها :

واذا الحلم الذي جاهدت حتى اصنعه

بين كفي تحطم

وخيول الروم تغزوني بداري ، وعلى قابع في الصومعة

واذا فتيتنا بين المجالس

تركوا السيف ليغشوا حلقات الذكر والتسبيح حوله .

ويحاول الشاعر ـ عبثا ـ ان يلفت نظر هذه القوى الى خطورة الوضع الذي تردت اليه ، وان يستنهض فيها ثوريتها القديمة ونقاءها ، ولكن هذه القوى تحاول أن تصمت صوته الثائر الذي يفضح ترديها باللين والحيلة أولا ، ثم بالعنف بعد أن أخفقت الحيلة ، وينتهي الأمر بالشاعر الى أن يعلن تمرده على هذه القوى ، وانضمامه الى صفوف الخارجين عليها . ويجسد الشاعر الموقف في أبيات قليلة عميقة الدلالة رحيبة الايحاء :

حينما صحت بهم : « لا تبدلوا بالحرب أخبار الحروب »

قيل لي : « ان لم تجد ماء تيمم »

قلت : « مولاي .. تطلع نحوهم » . لم يتكلم

قلت : « مولاي .. أما قلت لنا ان الجهاد .. »

قطع الحاجب بالسيف النداء

وعلي صامت لا يتكلم

حمل الحاجب صوتي في اناء

وعلي صامت لا يتكلم

ولذا أعطيت سيفي لابن ملجم

وعبد الرحمن بن ملجم هو الخارجي الذي قتل عليا كرم الله وجهه ٠ (٥)

أما الشخصية **المخترعة** فمن النماذج الجيدة لتوظيفها قصيدة «أبو زيد السروجي» (٦) للشاعر عبد الوهاب البياتي التي اخترعها الحريري في مقاماته ، وأبو زيد بطل مقامات الحريري نموذج للأديب الانتهازي الماكر الوصولي ، الذي لا يتورع عن اللجوء الى أدنأ الوسائل وأحطها في سبيل الوصول الى أهدافه وتحقيق مطامعه ، وهو مع ذلك يتمتع بطاقات أدبية رائعة ، ولكنه يسخر كل طاقاته في سبيل تحقيق أطماعه ، مع لون من الظرف والذكاء٠٠وقد وظف البياتي في قصيدته شخصية السروجي لينتقد من خلالها كل أولئك الذين يبيعون ضمائرهم وكرامتهم في سبيل تحقيق أغراض مادية زائلة ، ويتحالفون حتى مع الشيطان في سبيل تحقيق هذه الأغراض ٠ ولذلك فان الشاعر يركز على صفة «الانتهازية» في أبي زيد ويبرزها ،ويصور الرجل تصويرا بشعا منفرا ليرمز به الى أصحاب الكلمة المعاصرين الذين يسخرون كلمتهم لتمجيد الطغيان وتبرير الفساد ، الذين ولع البياتي في شعره بانتقادهم انتقادا لاذعا مرا ، ولذلك نجد اسلوبه هنا يحمل نبرة هجائية خشنة ٠٠ فأبو زيد في القصيدة :

كان يغني ٠٠ كان شحاذا بلا حياء

يجتر ما في كتب الأموات ، او يسطو على الأحياء

وهو أيضا :

صنعته تقبيل أيدي الناس والغناء

وشتمهم لانه حرباء

يعرف من أين وأين تؤكل الاكتاف والأثداء

وقد حاول الشاعر أن يكسب شخصية السروجي مدلولا شموليا بحيث تصبح رمزا للانتهازي العميل في كل زمان وكل مكان ، الذي يمجد كل ظالم ويبيع صوته لكل غاز ، ويرتبط اسمه بكل سقوط ويغني في كل مأساة ، ولذلك فقد :

كان يغني عندما اغار هولاكو على بغداد

واستسلمت طرواد

وعلقت في قلب مدريد وفي أبوابها الأعواد

وكأنما خشي الشاعر ألا يدرك القارىء المدلول الرمزي لشخصية أبي زيد في القصيدة ، فحرص على أن ينص على أن الشخصية موظفة في القصيدة توظيفا رمزيا وأن شخصية السروجي « من أبطال مقامات الحريري ، وهي شخصية نموذجية لكل الناس الذين على شاكلته في كل زمان ومكان » ٠

٢ ـ أما من حيث صور توظيف الشخصية فان الشاعر قد يوظف الشخصية لتكون صورة جزئية ـ أو عنصرا في صورة ـ من الصور الشعرية في القصيدة ، وقد يوظفها لتكون معادلا تصويريا لبعد متكامل من أبعاد رؤيته الشعرية في القصيدة يستقطب في اطاره **مجموعة من الصور الجزئية** ، وقد يوظفه اطارا فنيا رمزيا عاما لرؤيته برمتها ، وقد يوظفها أخيرا ـ ولعل هذه الصورة هي أرقى الصور وانضجها ـ عنوانا رمزيا عاما على مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعري ، كما فعل الشاعر خليل حاوي مثلا مع شخصية « السندباد» التي وظفها في قصيدتين مطولتين يمثلان مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعري ، وربما كانت أنضج مراحل رحلته الشعرية كلها ٠

وهاتان القصيدتان هما « وجوه السندباد » و «السندباد في رحلته الثامنة» اللتان تحتلان معظم صفحات ديوانه الثاني « الناي والريح » (٧) ٠ وكان قد مهد لتوظيف شخصية السندباد في هاتين القصيدتين بقصيدة أخرى في ديوانه الأول « نهر الرماد » اكتشف فيها ملامح شخصية السندباد وان لم يوظفها توظيفا رمزيا مباشرا وهي قصيدة « البحار والدرويش » (٨) ٠ وقد حاول أكثر من شاعر من شعرائنا المعاصرين أن يوظفوا بعض الشخصيات التراثية على هذا النحو من أنحاء التوظيف ، كما فعل السياب مثلا في توظيفه لشخصية « أيوب » ، وكما فعل أدونيس في توظيفه لشخصية « مهيار » ، ولكن واحدا ممن حاولوا توظيف الشخصية التراثية عنوانا رمزيا على مرحلة لم يبلغ ما بلغه الدكتور خليل حاوي في توظيفه لشخصية السندباد الذي يعد من أروع نماذج توظيف الشخصية في شعرنا المعاصر(٩) ٠

أما الصورة الاولى من صور توظيف الشخصية فربما كانت أهون هذه الصور شأنا من الناحية الفنية ، فحين يوظف ممدوح عدوان مثلا شخصية « عبد الرحمن بن ملجم » لتكون عنصرا من عناصر صورة جزئية ـ أو رمز جزئي ـ في قصيدة « خارجي قبل الأوان » ، نجد أن دور الشخصية في الصورة لا يتجاوز كثيرا دور المفردة اللغوية العادية في أية صورة شعرية أو رمز شعري ، ولذلك فان الشعراء حين يوظفون الشخصية كعنصر في صورة أو رمز كثيرا ما يدعمون هذا العنصر بمجموعة من العناصر التراثية تزيد من فعالية هذا العنصر ورحابة ايحائه ، كما فعل ممدوح عدوان نفسه بالنسبة لشخصيات عثمان، وأبي ذر والزبير بن العوام وعبد الرحمن بن ملجم، وكلها شخصيات تراثية وظفها الشاعر عناصر في صور جزئية ، ولكنه دعم بعضها ببعض ، ودعمها كلها بوضعها في الاطار التراثي العام الامر الذي عمق من فعالية وظيفتها في القصيدة ٠

أما توظيف الصورة معادلا رمزيا ـ أو تصويريا بشكل عام ـ لبعد من أبعاد رؤية الشاعر في القصيدة فان الشخصية في اطار هذه الصورة من صور توظيف الشخصية التراثية تتآزر مع مجموعة من الادوات التصويرية الاخرى ـ التي

غالبا ما تكون بدورهـــا شخصيات تراثية أو معطيات تراثيه بشكل عام ـ على تجسيد الأبعاد المختلفة لرؤية الشاعر بحيث تجسد كل شخصيـة بعدا من أبعاد هذه الرؤية . فى قصيدة « رحـلة فى أعماق الكلمات » (١٠) للشاعر فوزى العنتيل وظف الشاعر عدة شخصيات تراثية هى شخصيات خالد بن الوليد وعنتـرة العبسى . وأبى الطيب المتنبى ، والحجاج بن يوسف ، وسـيف الدولة الحمدانى ، وناط بكل شخصية منها حمل بعد من أبعاد رؤيته الشعرية التى تتألف من رحلتـه فى أعماق التاريخ من خلال نظرة معاصرة تحاول أن تربط الماضى بالحاضر ، وتقابل بين واقعنـا الحالى المتفسخ وماضينا المضيىء الذى اقترنت فيه الأقوال بالأفعـال ، فاكتسبت الكلمات قيمتها ونصاعتها ، يقول الشاعر مثلا موظفا شخصيـة عنترة لبيان قيمة الكلمات حين تقترن بالفعـل الشجاع ، ويدين بالتالى الأقوال الطنـانة التى لا تقترن بالأفعال :

وانشقت حجب الغيب عن العبسى يجر الرمح على الفلوات
فاهتز رماد الأشواق المنطفئات
ـ يا عنترة العبسى (هتفت حزين النبرات)
كلماتك عانقها سيفك فى عرس الدم
فتلالا نور حسامك فى فجر الكلمات
ودعاك الموت فلم تحجم
حدثنى كيف مذاق الموت ، وما لونه ؟
انشدنى ، حتى تزهر فى روحى الجنة

أما الصورة الثالثة من صور توظيف الشخصية ـ وهى توظيفها اطارا عامـا للرؤية الشعـرية فى القصيدة برمتها ـ فهى أكثر الصور الاربع شيوعا فى شعرنا المعاصر ، وقصيدتا « خـارجى قبل الأوان » و « أبو زيد السروجى » نموذجان من نماذج هذه الصورة .

٣ ـ أما عن تكنيكات توظيف الشخصيـة التراثية فى القصيدة الحـديثة فان التكنيك الشائع هو توظيفها كرمز ، بمعنى اسـقاط الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية على الملامح التراثية للشخصية ، بحيث توحى هذه الملامح ايحاء رمزيا بأبعاد الرؤية المعاصرة ، فممدوح عدوان مثـلا فى « خارجى قبل الاوان » أسقط ملامح تمـرده الخاص على بعـض القوى السياسية التى كان يدين لها من قبل بالولاء على ملامح شخصيـة « الخارجى » كما أسقط ملامح القوى التى خرج عليها على شـخصية على كرم الله وجهه ، بحيث أصبح الخارجى فى القصيدة رمزا للشـاعر المتمرد كما أصبح على رمزا لهذه القوى التى يعلن الشاعر تمرده عليها .

وتتولد الدلالة الرمزية للشخصية فى اطـار هذا التكنيك من خلال التفاعل الفنى الخلاق بين الدلالة التراثية ـ الحقيقية ـ للشخصية ، والدلالة المعاصرة ـ المجازية ـ لها ويتفاوت الشـعراء فى القدرة على تحقيق لون من التفاعل المتكـافىء بين الدلالتين بحيث لا تطغى احداهما على الأخرى ، والشاعر المجيد هو الذى يلتقط الملامح والسمات الدالة فى الشخصية التراثية الموظفه ، هذه الملامح والسمات التى تستطيع التراسل مع الأبعـاد المعاصرة التى ينوطها الشاعر بها بحيث تستطيع حمل هذه الأبعاد والايحاء بها بدون تعسف .

ولكن يحدث أحيانا أن يوظف الشاعر بعـض الشخصيات التراثية التى لا تنهض ملامحهـا بحمل أبعاد رؤيته المعاصرة ، ويتعسف فى اسقاط أبعاد رؤيته الخاصة على ملامح هذه الشخصية التى لا تستطيع التراسل مع ما يحاول الشاعر اسقاطه عليها من أبعاد ، ونتيجة لذلك تبدو الملامح المعاصرة مقحمة على الشخصية التراثية ومفروضة عليهـا فرضا ، وليست نابعة من قدرة الشـخصية على الايحاء الذاتى بهذه الملامح الفنية . ومن نماذج هذا التعسف ما صنعه أدونيس بشخصية «مهيار» التى حاول أن يوظفها عنوانا رمزيا عاما على مرحلة من مراحل تطوره الشعرى ، وهى تلك المرحلة التى تحمس فيها لرفض الواقع الحضـارى العربى ، وجعل مهيار عنوانا رمزيا عاما على هذا الرفض ، وكتب ديوانا كاملا سماه « أغانى مهيار الدمشقى»

ولكن أدونيس حاول أن يسـقط على ملامح مهيـار دلالات وأبعـاد معـاصرة شـديدة الخصوصية ، وشديدة التعقيد ، وشديدة الغرابة ولم تستطع ملامح مهيار أن تتسع لهـذه الدلالات الحديثة وتحملها وتتراسل معها فلم تتم بالتالى عمليـة التفاعل الرمزى المفـروض بين الملامـح التراثية والملامح المعاصرة لكى يؤدى الرمز التراثى وظيفته ، وجاءت شخصية مهيار فى هذه المحاولة شديدة الغرابة ، فهو كما يصوره الشـاعر فى مقطع نثرى بعنوان « مزمور » قدم به القصيدة « فارس الكلمات الغريبة » (١١) : « يملأ الحياة ولا يراه أحد ، يصير الحياة زبدا ويغوص فيه ، يحول الغد الى طريدة ويعدو يائسا وراءها . الخ» .. ويقول عنه فى مقطع من مقاطع القصيدة :

مهيار وجه خانه عاشقوه
مهيار اجراس بلا رنين
مهيار مكتوب على الوجوه
أغنية تزورنا خلسة .. فى طرق بيضاء منفية
مهيار ناقوس من التائهين
فى هذه الأرض الجليلية .

وهكذا يمضى الشاعر يسقط على ملامح مهيـار من أبعاد رؤيته الشعرية الخاصة الغريبة ما لا تتحمله هذه الملامح أو تستطيع الايحاء به .

وفى اطار هذا التكنيك العام لتوظيف الشخصية التراثية كرمز تتعدد التكنيكات الجزئية وتتنوع ، فقد يوظف الشخصية الواحدة أكثر من شـاعر توظيفا رمزيا ، وربما للايحاء برؤى شعرية شديدة التقارب ، ومع ذلك تظل لكل محاولة طابعهـا

الخاص وطعمها الخاص ، فلو أخذنا مثلا شخصية شخصية أبي الطيب المتنبي،وهي من الشخصيات التي فتن شعراؤنا بتوظيفها لثرائها الشديد بامكانات الايحاء والتعبير ، فسوف نجد عددا كبيرا من الشعراء قد وظفوا هذه الشخصية بكل صور التوظيف وتكنيكاته ، فمن الشعراء الذين وظفوا هذه الشخصية خليل الخوري في عدد من القصائد أطلق عليها عنوان « رسائل الى أبي الطيب » وأصدرها في ديوان خاص ، وأمل دنقل في قصيدة « من مذكرات المتنبي في مصر » والبياتي في قصيدته المطولة « موت المتنبي » والياس لحود في « ولادة المتنبي » ومحيي الدين خريف في قصيدة « يوميات المتنبي في شعب بوان » ... وغيرها وغيرها .. وكل هذه قصائد وظف فيها الشعراء شخصية المتنبي اطارا رمزيا عاما للرؤية الشعرية في القصيدة ، والى جوار هذه القصائد توجد عشرات القصائد الأخرى التي وظفت هذه الشخصية صورة أو عنصرا في صورة أو معادلا تصويريا لبعد من ابعاد الرؤية الشعرية ، وعلى الرغم من هذا ظل لكل محاولة من هذه المحاولات طبيعتها المتميزة ، ومع أن بعض هذه المحاولات قد اتفق في توظيف ملامح معينة من شخصية المتنبي كما اتفق أو كاد في الهدف الايحائي الذي وظف له هذه الملامح ، فقد ظل لكل محاولة تفردها الفني وخصوصيتها التعبيرية .

فمن الملامح التي ولع شعراؤنا بتوظيفها من شخصية المتنبي محنته في بلاط كافور،واحساسه بالندم المرير على سقوطه وبيعه ضميره وفنه لكافور ، وتغنيه بأمجاده الزائفة . رغم اقتناعه بتفاهته وهوانه ، والبعد المعاصر الذي ولع الشعراء بالرمز اليه بتوظيف هذا الملمح هو ادانة صاحب الكلمة المعاصر حين يسخر كلمته لتكون بوقا في جوقة سلطة باغية ، تمجد طغيانها ، وتختلق لها امجادا وهمية ، وتدافع عن طغيانها وسقوطها وفسادها ، وادانة مثل هذه السلطة التي تضطر صاحب الكلمة الى مثل هذه السقطة وتصوير محنته النفسية والشعورية بينه وبين ضميره .

ومن الشعراء الذين وظفوا هذا الملمح للايحاء بهذا البعد الشاعران أمل دنقل ، وعبد الوهاب البياتي ، فلنر كيف استطاع كل منهما أن يحتفظ لمحاولته بتفردها وتميزها . يقول أمل دنقل في قصيدته « من مذكرات المتنبي في مصر (١٢) :

أكره لون الخمر في القنينة

لكنني أدمنتها استشفاء

لأنني منذ أتيت هذه المدينة

وصرت في القصور ببغاء :

عرفت فيها الداء

أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور

ليطمئن قلبه ، فما يزال طيره المأسور

لا يترك السجن ولا يطير

. . . . . .

يومىء يستنشدني ، أنشده عن سيفه الشجاع

وسيفه في غمده يأكله الظمأ

وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفيء

أسير مثقل الخطى في ردهات القصر ..

نجد الشاعر يسقط الأبعاد المعاصرة مباشرة على الملامح التراثية التي برع في التقاطها بحيث تتراسل تراسلا بارعا مع الأبعاد المعاصرة .وتلك ناحية برع فيها أمل دنقل براعة كبيرة في كل توظيفاته التراثية بحيث يقيم تكافؤا بارعا بين الدلالة التراثية والدلالة المعاصرة للمعطيات التراثية التي يوظفها . ويتم التفاعل البارع بين الدلالتين دونما تكلف لتشبع المعطيات التراثية بايحاءات بالغة الغنى والرحابة ، فالمتنبي هنا هو صاحب الكلمة المعاصر حين يضطر ان يكون بوقا أجيرا في جوقة سلطة ساقطة ينشدها عن سيفها الشجاع — وهو في غمده يأكله الظمأ — وهو يمارس طقوس الغيبوبة لا حبا فيها وانما هربا من احساسه الأليم بالسقطة ، وقد نهضت الملامح التي وظفها الشاعر بعبء الايحاء بكل هذه الدلالات دون أن تكف لحظة عن أن تكون ملامح تراثية أصيلة لشخصية المتنبي ، وتلك هي عبقرية الشاعر وتفرده .

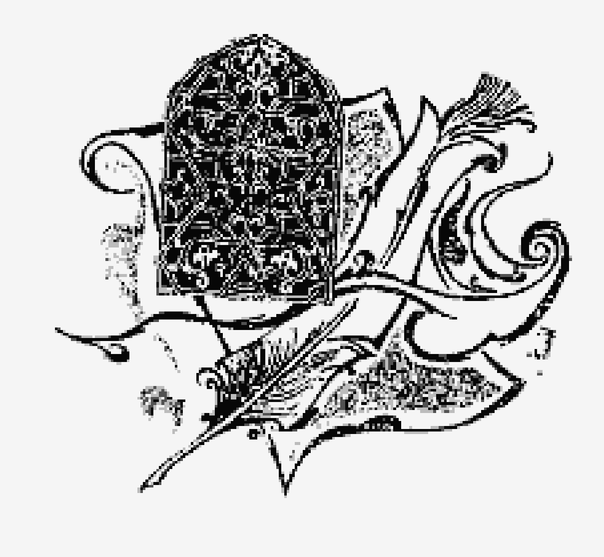
أما البياتي فلا يسقط الأبعاد المعاصرة لرؤيته على الملامح المباشرة لشخصية المتنبي بحيث ترمز هذه الملامح لتلك الابعاد ، وانما هو يستوحي هذه الملامح في توليد مجموعة من الصور الشعرية التي توحي بنفس الدلالات التي أوحت بها أبيات امل دنقل . يقول البياتي في قصيدته المطولة « موت المتنبي » (١٣) :

سفينة الضباب يا طفولتي تطفو على بحر من الدموع

تشيخ في مرفئها .. تجوع

تزني على رصيفهم ، تستعطف الخليفة الأبله ،

تستجدي ، تهز بطنها ، ترقص فوق لهب الشموع



سفينتي شائخة القلوع
لكنها ــ والبحر في انتظارها ــ تحن للرجوع

فليس في الأبيات شــاعر يعاقر الخمــر استشفاء ، وانما سفينة تطفو على بحر من الدموع والصورتان تنتميان الى ملامح المتنبي باعتبارين مختلفين، وترميان بنفس الدلالة ــ وهي الاحساس المرير بمحنة السقوط ــ بأسلوبين مختلفين . ويستمر الشاعر بعد ذلك بنبرته الهجائية الخشنة يولد من ملمح الاحســاس بمحنــة السقوط في شخصية المتنبي مجموعة من الصور التي تــدين هذا الموقف بطرفيه ـ السلطان والشاعر ــ وتعبر عما عبر عنه أمل دنقل في أبياته بمجموعــة من التعبيرات الرمزية المنتمية انتماء مباشرا الى الملامح التراثية للمتنبي من احساسه بانه اصبح ببغاء في بلاط كافور ، ومن تغنيه بشجاعته وهو اعلم الخلق بجبنه ،ومن حنينه الخفي للانعتاق من اسار هذه المحنة . البياتي يعبر عن هذا كله بصــور هجائية عنيفة النبرة ، مولدة من موقف المتنبي في بلاط كافور ، فسفينة الضــباب ــ التي هي المعادل الشعرى للمتنبي بدلالتيــه التراثيــه والرمزية ــ « تزني » « وتستعطف الخليفة الأبله» و « تستجدى » و « تهز بطنها » و « ترقص » وهي مع هذا كله « تحن للرجوع » .. للهرب من هذا الرصيف الذى أضطرت فيه الى ممارسة طقوس السقوط ، ان هذه الصور كلهــا تنتمي الى نفس المناخ الايحائي الذى تنتمي اليه أبيات أمل دنقل، ومع ذلك تفردت كل من المحاولتين بطبيعتهــا الخاصة وأصالتها وتفردها .

واذا كان توظيف الشـخصية كرمز تراثي عن طريق اسقاط أبعاد الرؤية الشعرية على ملامحهـا هو التكنيك الشائع في توظيف الشـــخصيات التراثية في شعرنا المعــاصر فان هناك الى جانبه تكنيكا آخـر أقل منه شيوعا يحتفظ في اطــاره للشخصية بملامحها التراثية ، ولا يسقط عليها الأبعاد المعاصرة لرؤية الشاعر وانما ينشيء الشاعر علاقات أخرى بين أبعاد رؤيته وملامح الشخصيــة التراثية الموظفة كعلاقة التقابل مثلا بهدف توليد نوع من المفارقة التعبيرية بين الدلالة التراثيـــة للشخصية وبين الابعاد المعاصرة ، كما فعل صلاح عبد الصبور مثلا في قصيدته «أبو تمام» (١٤) التي ألقاها في مهرجان أبي تمام عام ١٩٦١ ، ووظف فيهاثلاث شخصيات تراثية هي شخصية «أبي تمام» وشخصية الخليفة العباسي « للمعتصم » وشخصية المراة العربية التي استنجدت بالمعتصــم عندما أســرها الروم وأطلقت صيحتهــا المشـــهورة « وامعتصــماه » التي لبــاها المعتصم فزحف الى عمورية التي أســرت فيها المــرأة بجيش ضخم ففتح عمورية وحرر المرأة ، وعبد الصبور في هذه القصيدة لم يسقط على هذه الشخصيات التراثية دلالات معاصرة بحيث تصبح هذه الشــخصيات رموزا على نحو ما رأينا في النماذج السابقــة للأبعاد المعاصرة لرؤيته في هذه القصيدة ، وانما أنشأ بين هذه الشخصيات وبين الابعاد المعاصرة علاقة مقابلة ليولد نوعا من المفـــارقة التصويرية يدين فيها تقاعس الواقع العربي عن تلبية صرخات الاستغاثة العربية في فلسطين والجزائر ــ التي لم تكن قد تحررت يوم كتب الشاعر هذه القصيدة ــ والاكتفاء بعقد المؤتمرات ، وممارسة طقـــوس الحزن ، والشاعر يبدأ القصيدة بالمقابلة بين موقف المعتصم الثائر العظيم من صرخة المرأة التي استنجدت به ، والموقف العربي المعاصر من صرخات الاستغاثة في فلسطين والجزائر :

الصوت الصارخ في عمورية
لم يذهب في البرية
صوت البغدادى الثائر
شق الصحراء اليه .. لباه
حين دعت أخت عربية
« وامعتصماه »
لكن الصوت الصارخ في طبرية
لباه مؤتمران
لكن الصوت الصارخ في وهران
لبته الأحزان

ويستمر الشاعر في المقابلة بين الأطراف التراثيه والابعاد المعاصرة ، فيقابل بين موقف ابي تمام ودعوته الى القوة ، وتفضيله للســيف على الكتب « السيف أصدق أنباء من الكتب » وبين موقفنـا المتخاذل الذى استبدل القول بالقوة :

وأبو تمام الجد حزين لا يترنم
قد قال لنا ما لم نفهم

والسيف الصادق في الغمد طويناه
وقنعنا بالكتب المروية

توظيف الحدث التراثي :

أحيانا يوظف الشاعر حدثا أو مجمــوعة من الأحداث التراثيـــة التي يحس بأن ثمة لونا من التراسل الشعورى بينها وبين رؤيته المعاصرة ، ومن ثم فانه يوظف هذا الحدث أو الاحداث رمزيا للايحاء بأبعاد هذه الرؤية .

وكثيرا ما يقتـــرن توظيف الحدث بتوظيف الشخصية لأن الحدث لابد أن يقوم به شــخص ما أو مجموعة من الأشخاص ، ولكن الشاعر أحيانا يركز على الحدث في ذاته ويشكل بناءه الشعرى من جزئيات هذا الحدث ، ويسقط أبعــاد رؤيتــه على تفصــيلات الحدث ومفرداته . وقد يختار الشاعر حدثا واحدا عاما متكاملا ليجعله اطــارا عاما لرؤيته يوظف تفصيلاته توظيفا رمزيا للايحاء بأبعاد رؤيته ، وقد يختار مجموعة من الأحداث المترابطة ــ على أى نحو من أنحاء الترابط ــ بحيث تتآزر على نقل الابعاد المختلفة للرؤية الشعرية .

مثال النمط الاول ما صنعه صلاح عبد الصبور في قصيدته « الخروج » (١٥) التى وظف فيهـــا حادث هجرة الرسول عليه الصلاة والسلام من مكه الى المدينه توظيفا رمزيا للايحاء برغبته العـــارمة فى الهرب من واقعه الردىء ، ومن اسار المدينة الشريرة ، بل ومن ذاته الموبـوءة التى نشـــأت وترعرعت فى اسار هذه المدينة ، هذه الرغبة التى تلح على الشاعر كثيرا ، والتى عبر عنها فى قصائد كثيرة بأساليب متعددة . وقد وظف الشـــاعر كل تفصيلات حدث الهجرة توظيفـا ذكيا ، حيث وظف « مكة » و « يثرب » ونوم على رضى الله عنـه فى فراش الرسـول عليه الصلاة والسلام ليـــلة الهجرة ليضلل طالبيه من كفار قريش ، وصحبة ابى بكر رضى الله عنه له فى رحلة الهجرة ،واصرار الصديق على فداء الرسول بنفسه حين نـزل الى الغار قبله ليطمئن الى خلوه ممـــا يمكن أن يؤذى الرسول عليه السلام من الوحوش أو الهوام ، ثم متابعة سراقة بن مالك للرسول وصاحبه ، وسوخ اقدام فرسه فى الرمال . وظف عبد الصبور كل هذه التفصيلات ليعبر من خلالها عن ضيقه بواقعه الوبىء ، وتشوقه الى عالم أكثر وضاءة وصفاء . وقد وظف مكة المكرمة ــ المدينة التى هاجر منها الرسول عليه السلام ــ لتكون معادلا رمزيا للواقع الموبوء الذى يجد الشاعر فى الفرار منه :

اخرج من مدينتى .. من موطنى القديم
مطرحا أثقال عيشى الأليم
فيها .. وتحت الثوب قد حملت سرى

وبالمقابل تصبح يثرب « المدينة المنورة » مقابلا رمزيا للواقع الوضىء الذى تهفو نفس الشـــاعر اليه ، ولكنه لكى يصل الى هـــذه المدينة لابد أن يتطهر من أدران واقعه الفاسد ، وأن يتخلص من ذاته الشريرة التى شبت فى أحضان هذا الواقـــع المرفوض ، واذن فان القضاء على هذه الذات يصبح هدفا من أهداف هذه الرحلة ، ووسيلة فى الوقت ذاته للوصول الى الواقع المضىء المنشود « المدينـــة المنيرة » ، ولكى يوحى الشاعر هذا البعد من أبعاد رؤيته فانه يوظف بعض تفصيلات حادث الهجـــرة توظيفا عكسيا ليدل على نقيض دلالته التراثية ، فاذا كان الرسول عليه الصلاة والسلام قد اختـــار الصديق رضى الله عنه ليصحبه فى رحلته ، واذا كان الصديق قد أصر على فداء الرسول بنفســـه فان الشاعر لم يتخير أحدا من أصحابه لكى يفديه بنفسه ، لان غايتــه الاولى من الرحـــلة هى قتل نفسه والخلاص منها . واذا كان على كرم الله وجهه قد نام فى فراش الرسول ليلة الهجرة ليضـــلل طالبيه من الكفار فلا يشعرون بخروجه فان الشاعر لم يترك فى فراشه أحدا من أصحابه ليضـــلل طالبيه ، فليس هناك من يطارده سوى ذاتـــه القديمة التى يجد فى الفرار منها :

لم اتخير واحدا من الصحاب
لكى يفدينى بنفسه ، فكل ما أريد قتـــل نفسى الثقيلة
ولم أغادر فى الفراش صاحبى يضلل الطلاب
فليس من يطلبنى سوى أنا القديم

ولا ينسى الشاعر أن يوظف جزئية متابعـــة سراقة للرسول عليه السلام وصاحبه ، وســـوخ اقدام فرسه فى الرمال حين أوشك أن يدركهما ، وهو يوظف هده الجزئية للايحاء بذلك الاحساس الدفين بالندم على قيامه بهذه المغامرة ، وحرصـه على ان يخنق هذا الندم بحيث لا يعوق رحلته ، فلا شك أن الشاعر الذى نمت ذاته وترعرعت فى ظل هذا الواقع الموبوء يحس بنوع من الارتبـــاط اللاشعورى الحميم بهذا الواقع الذى يجد فى الهرب منه ، وبذاته التى يجد فى الخلاص منها ، ومن ثم فانه يشعر بلون من الندم الخفى على جده فى الفرار من هذا الواقع وهذه الذات ، وربما على قيـــامه بهذه المغامرة غير المضمونة العاقبة من الأساس ، ولكنه مصر على الخلاص من كل ما يعوق خلاصـه من هذا الواقع ، وعلى كل ما يربطه به ، حتى ولو كان صورة من صور الندم على فراقه ، ومن ثم فانه يستغل جزئية متابعة سراقة للرسول وصاحبه، وسوخ أقدام فرسه فى الرمل فى التعبير عن هذا البعد من أبعاد رؤيته :

سوخى اذن فى الرمل سيقان الندم
لا تتبعينى نحو مهجرى ، نشدتك الجحيم

ولما كان خلاص الشاعر من ذاته الموبوءة هـــو هدف رحلته وغايتها فان موت هذه الذات يصبح معـــادلا رمزيا لبلوغ الغاية التى ينشدها ، وهى الواقع الوضىء الناصع ، ومن ثم فان الموت بهـــذا المدلول يصبح معادلا للبعث الذى يمتزج فى رؤيا الشاعر بالعيش فى المدينة المنيرة :

ان عذاب رحلتى طهارتى
والموت فى الصحراء بعثى المقيم
لو مت عشت ما أشاء فى المدينة المنيرة

وقد تلاعب الشـــاعر تلاعبا بارعـا بالدلالة المزدوجة « للمدينة المنيرة » : دلالتها التاريخيـــة باعتبارها دار هجرة الرسول عليه الصلاة والسلام (المدينة المنورة) ، ودلالتها اللغوية لاشتقـــاق وصفها من مادة النور ، ولهذا فان الشاعر يتأنق عقب ذلك فى تصوير مدى ما تفيض به هـــذه المدينة من وضاءة وصفاء وطهارة واشراق :

مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء
والشمس لا تفارق الظهيرة
اواه يا مدينتى المنيرة
مدينة الرؤى التى تشرب ضوءا
مدينة الرؤى التى تمج ضوءا

وتنتهى القصيدة والشاعر لم يصل الى يقين فى قدرته على الوصول الى غاية رحلته ، الى عـــالم أكثر وضاءة وطهرا ، ومن ثم فان القصيدة تنتهى بهذا التساؤل الذاهل الشاك :

هل انت وهم واهم تقطعت به السبل
ام انت حق ؟
ام انت حق ؟

لقد وظف الشاعر مفردات حادث الهجرة تفصيلا بارعا ،وحقق لونا من التآزر والتفاعل الفني العميق بين هذه المفردات بحيث استطاعت أن تستوعب كل أبعاد رؤيته المتعددة وتعكسها ،وقد رأينا كيف كان توظيفه لبعض هذه العناصر توظيفا طرديا يتماشى مع دلالته التراثية كتوظيفه لمكة ، والمدينة ، وسوخ أقدام فرس قدامة فى الرمل ، على حين كان توظيفه لبعضها الآخر عكسيا بمعنى انه كان يوظفها فى التعبير عن نقيض مدلولها التراثى ، كتوظيفه اصحبة أبى بكر للرسول عليه الصلاة والسلام وحرصه على أن يفديه بنفسه ولنوم على بن أبى طالب كرم الله وجهه فى فراش الرسول ليلة الهجرة ·

وقد استخدم الشاعر تكنيكا بارعا فى توظيف هذا الحدث الجليل بتفصيلاته ، يعد من انضج تكنيكات توظيف المعطيات التراثية ، وهو ذلك التكنيك الذى يوظف فيه الشاعر المعطى التراثى دون ان يصرح به تصريحا مباشرا وانما يجعله كامنا « تحت سطح القصيدة، بحيث يظل للقصيدة مستويان : مستوى مباشر ، وهو التجربة الشخصية ، ومستوى آخر هو التجربة بعد أن تحولت الى تجربة موضوعية عامة هي توق الانسان الى التحرر والحياة فى مدينة النور » (١٦) كما يقول الشاعر نفسه فى حديثه عن هذه التجربة التى وظف فيها تفاصيل هجرة الرسول الكريم فى التعبير عن تجربته الخاصة ·

وفى مثل هذه الصورة من صور توظيف التراث تظل المعطيات التراثية حاضرة فى وجدان المتلقى كخلفية تراثية للتجربة المعاصرة ، خلفية تستدعيها القصيدة دون أن تصرح بها · ويمكن للقارىء أن يقرأ مثل هذه القصيدة ويستمتع بها دون أن يفطن الى هذه الخلفية التراثية الكامنة تحت سطح القصيدة ، فاذا ما اكتشف هذا النبع التراثى السخى الكامن تحت السطح تفجرت فى وجدانه معطيات القصيدة بدلالات جديدة لا حد لغناها وعمقها ورحابتها ، وتضاعفت متعته بالقصيدة نتيجة لهذا الى غير حدود (١٧) ·

أما النمط الثانى من أنماط توظيف الحدث التراثى ، وهو ذلك النمط المتمثل فى توظيف مجموعة من الأحداث الجزئية المتفرقة التى تلتقى كلها على الايحاء برؤية واحدة متكاملة فمن نماذجها قول الشاعر يوسف الخطيب فى قصيدة « مطالع جزائرية » (١٨) :

غير انا لم نخض « ذى قار » لم نرجع الى التاريخ فى ثوب الغنيمة

لم نزل نأتى انو شروان بالجزية من ضرع مواشينا العقيمة

نعبد الأصنام في مكة ، أو نلثم كعب اللات في يوم الوليمه

طارق لم يحرق السفن ، ولم يأت أبو بكر ، ولم ترضع حليمة

فى الأبيات يحاول الشاعر أن يعبر عن عقم الواقع العربى الحالى وهوانه ، فيوظف مجموعه من الاحداث التراثية المختلفة ، كموقعة ذى قار التى انتصر العرب فيها على الفرس ، ولخضوع العرب لكسرى ودفعهم الجزية له ، وكعبادتهم للأصنام وتقبيلهم للات ، وكاحراق طارق بن زيادة لسفنه ، وكمجىء أبى بكر ، وكارضاع حليمة للرسول عليه الصلاة والسلام ، وواضح أن بعض هذه الأحداث ينتمى الى بعض عصور الازدهار العربى ، بينما ينتمى بعضها الآخر الى الوجه الكابى من التاريخ العربى ، ولهذا مزج الشاعر بين التوظيف الطردى والتوظيف العكسى ، فالأحداث التى تنتمى الى الوجه الكابى وظفها توظيفا طرديا يتفق مع دلالتها التراثية ، أما الأحداث التى تنتمى الى الوجه المشرق من تاريخنا فقد وظفها توظيفا عكسيا ، لأن هدفه فى النهاية الايحاء بهوان الواقع المعاصر وعقمه ومن ثم وظف طرديا – عن طريق الاثبات – الأحداث التى تنتمى الى الوجه الكابى من تاريخنا ،كدفع الجزية لأنو شروان التى ضاعف الشاعر من فداحة دلالتها الاليمة بأن جعلها « من ضرع مواشينا العقيمة » وليست من سعة ، وكعبادة الأصنام فى مكة ، وكلثم كعب اللات · أما الأحداث التى تنتمى الى الوجه المشرق من تراثنا فقد وظفها الشاعر عكسيا – عن طريق النفى – مثل خوض معركة ذى قار ، واحراق طارق لسفنه ، ومجىء ابى بكر ، وارضاع حليمة للرسول عليه الصلاة والسلام ·

وهكذا استطاع الشاعر عن طريق هذا التكنيك المزدوج أن يوحد ايحاءات هذه الاحداث المتعارضة وأن يجعلها تتآزر على تصوير الفكرة التى يهدف الى تصويرها وهى تفسخ الواقع العربى وهوانه وعقمه ·

توظيف النص التراثى :

لعل استعارة النص التراثى من أقدم صور علاقة الشاعر بموروثه فقد عرف الشعر العربى منذ اقدم عصوره صورا عديدة من تضمين الشعراء أشعارهم نصوصا من أسلافهم ، وان كان الشعراء القدامى لم يحاولوا أن يوظفوا هذه النصوص توظيفا فنيا لحمل دلالات غير دلالتها التراثية ، وقصارى ما كانوا يفعلونه بالنسبة لهذه النصوص أن يتصرفوا فى صياغتها مع الاحتفاظ لها بمعناها التراثى الأساسى ، ومن هنا أطلق نقدنا العربى القديم على مثل هذه الصورة من صور علاقة الشاعر بتراثه اسم « السرقات الادبية » ، وان كانت نظرة نقادنا القدامى الى هذه الظاهرة أكثر تسامحا وسعة أفق مما قد يوحى به المصطلح الذى أطلقوه عليها ·

اما الشاعر المعاصر فقد أصبح يوظف النص توظيفا فنيا بحيث يصبح لبنة من بناء قصيدته الحديثة تحمل جزءا من معناهـــا المعاصر ككل المعطيات التراثية التي لجأ الشـــاعر المعاصر الى توظيفها . وقـد استخدم الشـــاعر المعاصر ثلاث تكنيكات أساسية في توظيف النص التراثي في القصيدة الحديثة .

التكنيك الأول : أن يستخدم النص كما هو بتمام عبارته ، أو بتعديل طفيف في العبارة ــ بهـــدف اخضاعه للوزن ان كان النص نثريا ــ ويسـقط على النص ملامح رؤيته المعاصرة ، وذلك حين يحس بنوع من الاتحاد الكامل بين رؤيته والمدلول التراثي لهذا النص ، ومن هذا القبيل ما صنعه عبد الوهاب البياتي في مقطع « قال طرفة بن العبد »من قصيدة « الى الحجر » (١٩) حيث جعل المقطع كله عبـارة عن اربعة أبيات من معلقة طرفة هي قوله :

وما زال تشرابي الخمور ولذتي
وبيعي وانفاقي طريفي ومتـلدي

الى ان تحـــامتني العشـــيرة كلهـا
وافردت افراد البعير المعبــد

فان كنت لا تسطيع دفع منيتي
فدعـــني ابادرها بما ملكت يدي

كريم يروي نفسه في حياتـه
ستعلم ان متنـا غدا أينا الصدي

لقد توحد الشاعر تماما بمضمون أبيات طرفة بما تدل عليه من رغبة عارمة في ممارسة الحيـاة بكل ملذاتها ، وخوض مغامرتها بجسارة وعـدم مبالاة بالعواقب ، والتمرد على المواضعات السائدة مهما كان ثمن ذلك من النبذ والتشريد ، وهكـذا كان الشاعر في معظم فترات حياته حيث تحامتـه العشيرة كلها وأفرد أفراد البعير المعبد وعـاش في حالة نفي شبه دائم ، وان كان يقينه بانـــه الفائز في هذه المقامرة لم يزايله لحظة . وهكذا وظف الشاعر نص طرفة بتمامه دون أي تحوير ، وأسقط عليه ملامح تجربته المعاصرة شـديدة الخصوصية .

وقد يضطر الشاعر حين يعمد الى توظيف نص نثري كما هو الى اللجوء الى لون من التقـــديم والتأخير في عبارات النص ليستقيم له الوزن ،كما فعل الشاعر أحمد عنتر مصطفى في مقطع «فقرات باقية من خطبة لأمير المؤمنين علي بن أبي طالب يستنفر أهل الكوفة للحرب » من قصيدة « قراءة حرة من كتاب حوار مع شهيد استيقظ مبكرا »(٢٠) حيث وظف الشاعر نصـا من احدى خطب الامام علي كرم الله وجهه وأسقط عليه دلالات معاصـــرة تتمثل في ادانة تقاعس الأمة العربية عن الجهـاد في سبيل تحرير أرضها ودفع الجور الواقع عليها وهو موقف ولع شعراؤنا المعاصرون بالالحـاح عليه كثيرا واستغلال معطيات التراث المختلفـــة في رفضهم له وادانتهم . يقول الشاعر في المقطع:

مالي اذا دعوتكم الى الجهاد في سبيل الله
لذتم بداعي الجبن ، واتخذتم الحياة سترا
تخفون خلفه وجوهكم

تبا لكم ..
يكاد دائما لكم ولا تدبرون

سيف الجور فوقكم وأنتم على السماط
نائمون

تنتقص الاطراف من دياركم ولا تقاومون
ولا ينام عنكم وأنتم في غفلة ساهون

ويقرر الشاعر في تعليقـــه على هذا المقطع أن « هذه الفقرات من خطبة للامام علي موجودة بالنص في « نهج البلاغة » ، وليس لي الا فضل التقديم والتأخير في الكلمات لاقامة الوزن الشعري » . ولكن الحقيقة أن تصرف الشاعر في نص الامـام كان اكبر بكثير من مجرد التقديم والتأخير ، حيث حذف وأضاف وحور في بعض العبارات ، فعبارات الامام التي أخذ عنها الشاعر تقول : «أف لكم،لقد سئمت عتابكم ، أرضيتم بالحياة الدنيـــا من الآخرة عوضا ؟ وبالذل من العز خلفا ؟ اذا دعوتكم الى جهاد عدوكم دارت أعينكم كأنكم من الموت في غمرة ، ومن الذهول في سكرة .. لبئس لعمر الله سعر نار الحرب أنتم ، تكادون ولا تكيدون ، وتنقص أطرافكم فلا تمتعضون،لا ينام عنكم وأنتم في غفلة ساهون ، غلب والله المتخاذلون » (٢١) . وواضح مدى ما أدخله الشاعر على عبارات الخطبة من تغيير أكبر من مجرد التقديم والتأخير ، وان كانت عبارات الصيغة التي أوردها الشـــــاعر في الأبيات تتردد بمضمونها ، وروحها في كثير من خطب الامام في نهج البلاغة ، والمهم على أيـة حال أن الشاعر استطاع أن يسقط رؤيته المعاصرة في استنفار همة العرب المتقاعسة واستنهـاض عزيمتهم الخائرة على عبارات النص دون أن يغير كثيرا في جوهره أو يفقده روحه وطابعه .

أما التكنيك الثاني من تكنيكات توظيف النص التراثي فيتمثل في ادخال تحوير مقصـــود على النص يتحـــول به الى نقيض مـــدلوله التراثي بهـــدف توليـد مفـارقة تعبيرية يوظفهـا الشاعر لادانة وضع معاصر مناقض لمدلول النص التراثي وتكون وظيفة النص التراثي المحور هي تجسيـد هذه المفارقة بين مدلوله التراثي ومدلوله المعاصـر بعد التحوير . ومن هذا القبيل ما صنعه الشاعر محمد عز الدين المنـــاصرة في قصيدته « المتهي الرمادي » (٢٢) ، حيث وظف فيها نصين تراثيين ارتبطا في التراث بمعاني العزيمة الحاسمة عـلى الثأر ، والاصرار الباتر على الكفاح في ســـبيل ادراكه ، وهذان النصان هما عبارة امريء القيس حين بلغه نبأ مقتل أبيه وهو عاكف على معاقـرة الخمر « اليوم خمر وغدا أمر » وقول ابن أخت تأبط شرا في قصيدته الطويلة في رثاء خـــاله بعد مقتله :

فوراء الثار منى ابن أخت
مصع ، عقدته ما تحل

ونحن نعرف كيف ارتبطت عبارة امرىء القيس بسعيه الدائب الذى استغرق حياته كلها وراء ثار ابيه حتي أدركه وندرك مدى ما يتأجج فى بيت الشاعر الآخر من اصرار عارم ، ولذلك ارتبط النصان فى التراث بهذه المعانى . أما الشاعر المعاصر فقد حور فى النصين ليخرج بهما الى نقيض مدلولهما التراثى ، بهدف توليد مفارقة تعبيرية يدين من خلالها تقاعس العرب عن ادراك ثأرهم والسعى وراءه ، يقول :

واقول : « اليوم خمر ، وغدا .. » يا غرباء
اسكتوا يا غرباء
« فوراء الثأر منا » خطباء
ووراء الثار منا حكماء

وهكذا استطاع الشاعر بهذا التحوير أن يبرز المفارقة الأليمة بين هذين الموقفين التراثيين فى طلب الثار ، وبين موقف طلاب الثار العرب المعاصرين ، حيث تحولت العزيمة الباترة فى عبارة امرىء القيس والوعيد الرهيب فى بيت الشاعر الى لون من الجعجعة والخطب الجوفاء التى لاتدرك ثارا ، والحكمة العاجزة الكسيحة . (٢٣)

أما التكنيك الثالث والأخير من تكنيكات توظيف النص التراثى فيتمثل فى استيحاء النص والاشارة أليه دون التصريح به ، وفى أطار هذا التكنيك يمكن للشاعر ان يتصرف فى النص التراثى بحيث تتعدد امكاناته الايحائية من شاعر الى آخر ، ولننظر كيف استطاع ثلاثة شعراء معاصرين أن يوظفوا نصا تراثيا عن طريق هذا التكنيك لأداء وظائف ايحائية مختلفة ... والنص هو عبارة معاوية المشهورة « لو كان بينى وبين الناس شعرة ما انقطعت ، لأنهم ان شدوا أرخيت وان أرخوا شددت » .. والشعراء الذين وظفوا هذه العبارة عن طريق استيحائها والاشارة اليها دون التصريح بها هم يوسف الخطيب ، وأمل دنقل ، وادونيس . يقول يوسف الخطيب فى قصيدته « دمشق والزمن الردىء » (٢٤) .

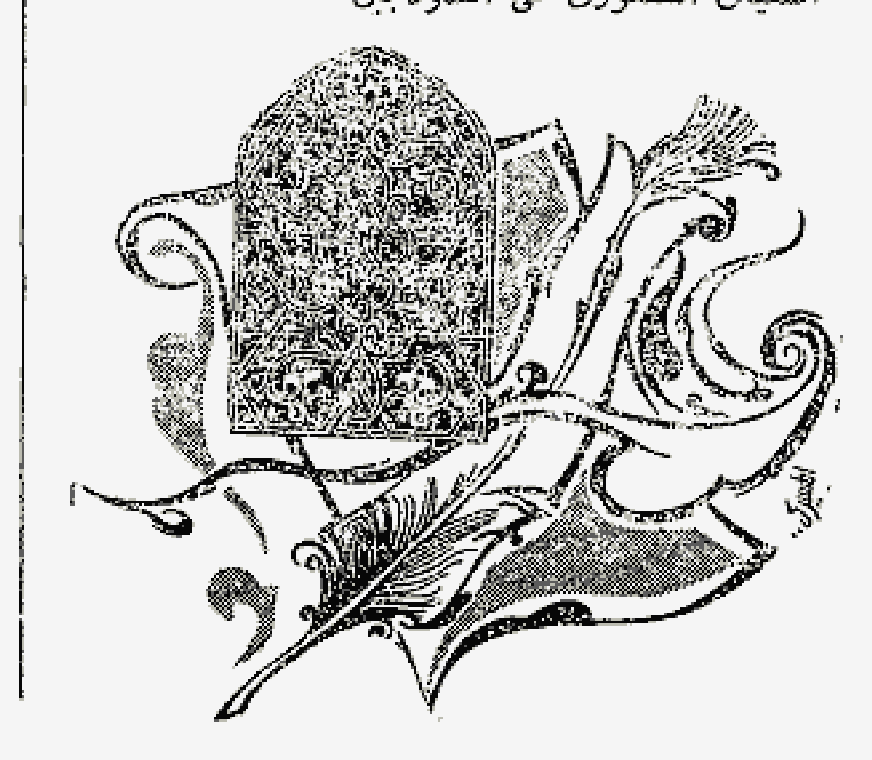
وباه مات الزرع ، طلع الغوطتين على مهب الريح ،
رجع خياشم الطاعون ، وجه الشمس مزقة راية
صفراء تبحر فى ظلام الصبح ، من ذاك الشقى على
الهجيرة ؟ أم أبو ذر ؟ ويفتون الخليفة فى الحجاز
شوارد الفتوى ، وذاك أبو يزيد فى دمشق يمد
شعرته الوضيعة للطغام ، يعود يسحبها ، ويشرد
فى الصحارى الانبياء وللثعالب من دمشق الحضن.
فاحتضنى دهاة الأرض .. الخ »

والشاعر يوظف نص معاوية هنا ليدين من خلاله سياسات بعض الحكام القائمة على تضليل الشعوب والتغرير بهم ، ويدين فى نفس الوقت الشعوب التى تقبل مثل هذه السياسات وتسمح لحكامها ان يتصرفوا فى مصائرها فيشردوا الانبياء فى الصحارى ويفتحوا أحضان العواصم للثعالب والدهاة ، وقد نجح الشاعر فى أن يدعم وظيفة النص هنا بأن جعل الاشارة اليه فى سياق شعرى يتجه كله الى تكثيف هذا الايحاء .

أما أمل دنقل فقد وظف نص معاوية لهدف ايحائى قريب من الهدف الذى وظف يوسف الخطيب النص له ، وان كان أمل دنقل لم يكتف بادانة سياسة التضليل والخداع ، وانما أعلن الثورة والتمرد عليها ، وعلى كل محاولة لتزييف الحقيقة للشعوب واستغلالها وكبت حرياتها ، يقول الشاعر فى المقطع الذى يحمل عنوان « بيان » من قصيدة « الموت فى الفراش » (٢٥) :

ايها السادة لم يبق انتظار
قد منعنا جزية الصمت لمملوك وعبد
وقطعنا شعرة الوالى ابن هند
ليس ما نخسره الآن سوى الرحلة من مقهى الى مقهى
ومن عار لعار

والنبرة الثائرة المتمردة فى المقطع تطالعنا منذ عنوانه الثورى « بيان » ثم من بقية الصور فى الأبيات : التعبير عن رفض الصمت المفروض بالامتناع عن دفع جزية الصمت للمماليك والعبيد ، واستخدام الفعل الباتر « قطع » فى التعبير عن رفض هذه السياسة المضللة التى ترمز اليها شعرة معاوية ، وفى الكناية عن معاوية بابن هند تحقيرا له ، وهند هى أمه هند بنت عتبة آكلة الأكباد ، فالشاعر هنا مهتم بالتعبير عن رفض هذه السياسة ، بينما اهتم يوسف الخطيب بتصوير هذه السياسة فى ذاتها لادانتها فهناك « أبو يزيد فى دمشق يمد شعرته الوضيعة للطغام .. يعود يسحبها » انها أقرب ما تكون الى الادانة الأخلاقية لمثل هذه السياسة ، ومن ثم استعمل الوصفين « الوضيعة » و « الطغام » لوصف الشعرة ، والجماهير التى تقبلها وتتعامل معها . أما هنا فقطع — فى أسلوب موجز باتر — لهذه الشعرة ، ووصفه لمعاوية بأنه وال وليس خليفة كل هذا يكثف نبرة التمرد والثورة فى الأبيات .. وهكذا تنوع ايحاء النص فى النموذجين رغم تقارب السياق الشعورى فى النموذجين .



أما أدونيس فقد وظف نص معاوية للايحاء بدلالة مختلفة تماما عن الدلالة التي وظف يوسف الخطيب وأمل دنقل النص للايحـاء بها ، فهـو يوظف النص للايحاء بالقدرة الخارقة على مجابهة أعتى الظروف وأقساها ، وتذليلها والسيطرة عليها فالشعرة تعكس سياسة معاوية الحكيمة ، التي تستطيع قراءة الرياح ، وتشييد الملك عـلى تفجر البركان وزفير الامواج وتيه الزمن بين الاعصار والربان . يقول أدونيس في مقطع «مرآة لمعاوية» من قصيدة مرايا للممثل المستور » (٢٦) :

شعرة تقرأ الرياح وتبنى ملكها في تفجر البركان
في زفير الامواج والزمن الهائم بين الاعصار والربان

وهكذا يسر هـذا التكنيك للشعراء الثلاثة أن يوظفوا النص الواحد لاداء مجموعة من الوظائف الايحائية المختلفة وفق مقتضيات السياق الشعوري والنفسي الذي وظف كل منهم النص في اطاره .

بقي أن نشير الى انه توجد في نتاجنا الشعرى الحديث بعض صور استخدام النص التراثي بشكل أقرب ما يكون الى « التضمين » ، حيث يحمل النص في القصيدة دلالته التراثية لا يتعداها . ولا شك ان استخدام النص على هذا النحـو لا ينتمي الى ظاهرة توظيف التراث بالمعنى الفني .

توظيف المعجم التراثي :

من المعطيات التراثية التي لجأ شعـراؤنا الى توظيفها « المعجم التراثي » فقد وظفوا انماطا من هذا المعجم بهدف اثارة الجو الشعوري والنفسي الذي ارتبط به ، فحين ترغب شاعرة كنازك الملائكة في استثارة فطرة الاعتزاز بكل ما هو عربي ، وبعث العنفوان العربي وايقاظ الكبرياء العربيـة تلجا الى توظيف معجم القصـيدة الجاهلية بكل ما ارتبط بمفردات هذا المعجم من اعتزاز برمـوز الطبيعة العربية الى حـد التقديس فتقـول في قصيدتها « اغنية للاطلال العربية » (٢٧) :

من الجزع ، من قلب سقط اللوى
ووادي الغمـار ، وبرقة ثهمـد
ومـن ربع نعم عفتـه الرياح
واقفـر مـن اهله ، وتبـدد
ومن طلل في الجزيرة اقـوى
ومـازال منبع عطـر وعسـجد
تعـالت هتافات ماض عريق
يعيش الخلود بجفن مسـهد

نجد الشاعرة في هذا المقطع ـ الذي يمثل النغمة الاساسية في القصيدة كلها وبقية المقاطع بمثابة تنويعات شعورية عليه ـ توظف معجم القصـيدة الجاهلية توظيفا ، بارعا ، بل انها توظف هـذا المعجم منذ مطلع القصيدة ذاته « اغنية للاطـلال العربية » ثم تتوالى عبر أبيات المقطع مفـردات معجـم القصيدة الجاهليـة بما تشيعه من جو الاعتزاز بالانتمـاء العـربي ، والوله برمـوز الطبيعة العربية ، فالجـزع ، وسـقط اللوى ووادي الغمار وبرقة ثهمد ، وربع نعم الذي عفتـه الرياح ، وأقفر من أهله ، والطلل الذي أقوى في الجزيرة .. كل هذه مفردات أصـيلة في معجم القصيدة الجاهلية ، الشاعرة توظف هذا المعجـم لتستثير أولا في وجدان المتلقي مشـاعر الاعتزاز بالانتماء العربي ، وتقديس الرموز العربيـة التي تمثلها مفردات هذا المعجم ، ثم لتستثير ثانيا في وجدان هذا المتلقي ما ارتبط بهذا المعجم من قيـم الاباء والنجدة والعنفوان ورفض الضيم والهـوان ثم لتستنهض من وراء هذا كله عزيمة الانسـان العربي لنجدة هذه المعالم التي (مالا مستها قديما سوى قبلات الديم » بعد أن دنستها الأقدام الغريبة ووقفت بها الشاعرة حزينة تتساءل « أين الهوداج؟ أين الحـداء ؟ وأين الخيم ؟ » ولكـن هـذه الديار تستعجم ، « وتغرق في صمتها لا تجيب » ، وحين تستبكي الشاعرة الديار لا يرد عليهـا الا السكون الرهيب ، اذ ان :

مسـارح آرامهـا دنسـتها
خطـى الوافد الاجنبي المريب
وارض نـزار وبكـر ووائل
خطـوا على تربهـا تل أبيب

ولنلاحظ أن الديم ، والهوادج والحداء والخيم ومسارح الآرام ، ونزار وبكر ووائل كلها بدورها أيضا مفردات أصيلة من معجم القصيدة الجاهلية ارتبطت دائما بمعاني العزة والنجـدة والكبرياء وكيف انتهى بها الامـر الى أن تدنسـها أقدام الغاصبين الاجانب .

ان القصيدة وقفة عصرية على الاطلال، ولكن الاطلال هنا ليست أطلال الديار ، وانما هي اطلال العـزة العربية السليبة ، وقد وظفت الشـاعرة مفردات معجم القصيدة الجاهلية ببراعة كبيرة للايحاء بهذا المعنى ، ولاثارة مشاعر الاعتزاز بالرموز العربية ، واستنهاض العزيمة العربية لرد الكبرياء السليب الى هذه الرموز .

ومن أنماط المعجم التراثي التي ولع شعـراؤنا المعاصرون بتوظيفها في قصائدهم «المعجم الصوفي» للتعبير عن مغامراتهم الشعرية التي يرون ان ثمة ارتباطا كبيرا بين طبيعتهـا وطبيعة التجـربة الصوفية ، فالشاعر يستغرق في تجربته الشعرية استغراق الصوفي في تجربته الصوفية ، ولذلك فان شعراءنا كثيرا ما يستخدمون مفردات المعجم الصوفي لتصوير ابعاد مغامراتهم الشعرية ، ومن الشعراء الذين تفشى في شعرهم استخدام المعجم الصوفي « أدونيس » ، وصلاح عبد الصـبور ، وغيرهما من الشعراء ، ويندر أن نجد شاعرا من من شعرائنا المعاصرين لم يقابل بين مغامرته مع الشعر وتجربة الصوفي في الوصول الى الله ، ولم يستخدم بالتالي مفردات المعجم الصوفي في نقـل

ملامح مغامرته الشعرية ، ومن النماذج الجيدة لتوظيف المعجم الصوفي قصيدة « مقامة تجليات السفر والمجيء الى حضرة المحبوب » للشاعر محمد أبو دومة وهو واحد من شعرائنا الشباب الذين يمارسون عملية توظيف التراث في نتاجهم الشعري بشغف واع - وهذه القصيدة واحدة من أربع قصائد أطلق عليها اسم « مقامات الرحيل في مقل الغربة الجاحظية » وأعطى لكل قصيدة منها عنوانا خاصا ، وقصيدة « مقامة تجليات السفر والمجيء الى حضرة المحبوب » (٢٨) قسمها الشاعر الى عدة مقاطع أعطى كل مقطع منها عنوانا مستمدا من المعجم الصوفي ، فالمقطع الأول عنوانه « الحال » ، والثاني عنوانه « الصحو الأول » والثالث عنوانه « الصحو الثاني » والرابع عنوانه « الصحو الثالث » والأخير عنوانه « عود الى الحال » وهذه العناوين كلها مستمدة كما هو واضح - مثل عنوان القصيدة ذاته - من المعجم الصوفي ٠

ويبدأ المقطع الأول « الحال » على النحو التالي :

غارق في العشق ، منجذب لمحبوبي بخيط القلب ، منسلب بمد العين ، موثوق بهدب جلالة الاشراق ، منسلخ عن المحسوس والملموس ، أطفو فوق دائرة السلوك أذوب ، لا أدري حدود الحد ، حتى يرجع الايقاظ تكويني فيبدأ من جديد مدرج التقريب ، اصبح مثلما امسيت مبتليا بصهد الوجد ، محترقا بلذته الى حد التبخر ، آه من هول الصبابة (يا من كابد الأشواق) ٠٠ الخ

فمفردات المعجم الصوفي هي سدى هذا المقطع ولحمته ، وقد أضفى استخدام هذا المعجم جوا صوفيا على القصيدة شديد الصفاء والشفافية يكاد يجعل من هذا المحبوب الذي يتغنى به الشاعر معنى تجريديا شفافا مجردا عن كل تجسد مادي، وان كان الشاعر قد ركز على تأثير هذا الحب على ذاته أكثر من تركيزه على بيان طبيعة المحبوب،وقد استطاع ان يتسامى بهذا الحب الى درجة الحب الالهي عن طريق توظيفه للمعجم الصوفي ٠

وقد حاول بعض شعرائنا توظيف المعجم النحوي ولكن محاولتهم لم تلق نجاحا يذكر لأنها كانت أقرب الى أن تكون مغامرة شكلية خالصة منها الى أن تكون محاولة جادة لتوظيف معطى تراثي لنقل مضمون معاصر ، وكان صنيعهم شبيها بصنيع بعض شعراء العصر العباسي عندما حاولوا أن يزينوا أشعارهم ببعض مصطلحات العلوم ٠ ومن هذا القبيل ما صنعه الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد في قصيدة له بعنوان « مسائل في الاعراب » (٢٩) والقصيدة تتألف من أربع مسائل حاول الشاعر فيها أن يخضع المصطلح النحوي لحمل مضمون معاصر ، فيقول في « مسألة رقم ١ » :

هذا عصر اللحن
من يجرؤ أن ينصب نعتا مقطوعا لعذاب العالم

ويقول في « مسألة رقم ٢ » :

حضورنا مبتدأ
تجاوز انكسارنا ٠٠ مبتدأ
مسألة انتصارنا ٠٠ مبتدأ
وكلها تبحث عن خبر

ولعل آثار التكلف واضحة في المحاولة لا تحتاج الى بيان ٠

توظيف القالب التراثي :

من بين المعطيات التراثية التي لجأ شعراؤنا المعاصرون الى توظيفها بعض القوالب الفنية التراثية التي انقرض معظمها من أدبنا العربي كقالب « المقامة » و « القصة على لسان الحيوان والطير » و « الحكاية الشعبية » و « التوقيع » ٠ وكل هذه قوالب أدبية عرفها أدبنا العربي في بعض عصوره وقد انقرضت أو كادت في العصر الحديث ولكن شاعرنا المعاصر عاد يحيي هذه القوالب ويوظفها توظيفا فنيا جديدا على الرغم من ان هذه القوالب في جملتها كانت في الأصل قوالب نثرية ٠

المقامة :

حاول بعض الشعراء توظيف قالب « المقامة » كإطار فني لرؤيتهم المعاصرة ، ومن النماذج الناجحة في هذا المجال قصيدة « مقامه الى بديع الزمان » (٣٠) للشاعر معين بسيسو ، التي يدين فيها المفتين والمستشارين المنافقين الذين يتملقون السلطة ويصدرون لها من الفتاوى ما يتفق مع نزواتها ويبررون لها سقطاتها وأخطاءها ٠٠٠ وقد وظف الشاعر معطيات قالب المقامة توظيفا بارعا في ادانة هذا الصنف من البشر ، وادانة السلطان الذي يسمح لهم بالتكالب على بلاطه كالهوام ٠٠٠ وهو يبدأ القصيدة بسلسلة من الرواة عميقة الايحاء بفساد هذا الجو الذي تدور فيه الأحداث وعفنه ٠٠ يقول :

حدثني وراق في الكوفة عن خمار في البصرة
عن قاض في بغداد
عن سائس خيل السلطان
عن جارية ، عن احد الخصيان

وبعد أن يذكر الراوي هذا السند العميق الدلاله يبدأ في ذكر الحكاية ، وملخصها ان السلطان سأل من في مجلسه ذات يوم عن « من بقي خلف الباب من الفقهاء من الشراح » ٠ ولنتأمل مرة أخرى براعة لغة الشاعر في تحقير هذا الصنف من الناس الذي يقبل أن يجعل من نفسه مفتي ضلال لنزوات السلطان ، ان محل هؤلاء ليس مجلس السلطان وانما هم « خلف الباب » وهم لا ينتظرون وانما « يقعون » كما تقعى الكلاب ٠ ويعدد له الحاضرون أسماء من بالباب من المفتين وتكون الأسماء بدورها عميقة الدلالة :

مولانا .. في بابك عبدك وأواء النطاح
وهنالك عبدك خفاش بن غراب
والشيخ الواثق بالله بن مضيق
صاحب ألف طريق وطريق
تسلك الزندقة والزنديق

ويقع اختيار السلطان على وأواء النطاح ، فى « انزلق الشيخ من الباب وبرك أمام السلطان » ويسأله السلطان فى الأمر الذى أحزبه وهو انه كان قد اتسم لاحدى جواريه أن يبيت عندها ولكن ضلت قدمه وأصبح ليجد نفسه متمددا فى ذنبه فى حجرة أحد الغلمان . وتكون فتوى وأواء بأن ليس على مولانا السلطان جناح ، لأن القسمة غلبت والعبرة بالنية لا أين تسير القدمان ، وأن الذنب على الجارية لأنها لو كانت وضعت على باب مخدعها مصباحا ما ضلت قدما السلطان ، ويختتم وأواء فتواه بالعبارة المأثورة فى ختام كل فتوى « والله أعلم » ولكن بعد أن يحورها ـ أو يحورها الشاعر على لسانه ـ لتصبح « **والله تعالى أعلم والسلطات وخازن بيت المال** » .

وهكذا استطاع الشاعر ان يوظف قالب المقامة بكل معطياته للايحاء بفكرة ليس هناك ما هو أقدر على الايحاء بها من هذا القالب التراثى المهجور .

وقد رأينا منذ قليل كيف وظف شاعر آخر ـ وهو الشاعر محمد أبو دومة ـ قالب المقامة بطريقة أخرى فى أربع قصائد تحمل عنوان « مقامات الرحيل فى مقل الغربة الجاحظية » .

القصة على لسان الحيوان والطير :

وهذا قالب أدبى عرفه أدبنا العربى ـ نثره وشعره ـ منذ ترجم ابن المقفع كتاب « كليلة ودمنة » عن الفارسية ، وظل من القوالب الشائعة فى الشعر حتى عهد قريب ، وقد انقرض هذا القالب أو كاد بعد موت شوقى ، ولكن بعض شعرائنا المعاصرين حاولوا توظيفه رمزيا لا لتجسيد حكمة عامة أو موعظة أخلاقية أو اجتماعية كما كانت وظيفة هذا القالب لدى من استخدموه منذ ابن المقفع حتى شوقى ، وانما للتعبير الفنى عن رؤية شعرية خاصة وعصرية ، وان كان أغلب هذه المحاولات ما زال يحمل بصمات من طبيعة استخدامه التقليدى فى تشخيص الحكمة أو الموعظة .

ومن النماذج التى استخدمت هذا القالب قصيدة « الثعبان وهياكل الرماد » (٣١) للشاعر حبيب صادق ، والشاعر يعبر فى هذه القصيدة ـ فى قالب قصة على لسان الحيوان والطير ـ عن فجيعته فى المؤسسات السياسية العربية التى كانت تدل بقوتها وسطوتها قبل نكسة ١٩٦٧ ، فلما تعرضت للاختبار الأليم فى ١٩٦٧ تكشفت عن هياكل منهارة من الرماد . والرموز فى هذه القصيدة على قدر واضح من السذاجة والسطحية تقترب بالقصيدة كثيرا من طبيعة تشخيص الحكمة أو الموعظة فى موروث القصة على لسان الحيوان والطير فالثعبان فى القصيدة يرمز بالطبع الى العدو ، وهياكل الرماد هى المؤسسات التى عرت النكسة حقيقتها ، كما رمز الى ضحايا النكسة بأفراخ الحمام ... وان كان الشاعر فيما وراء سذاجة الرموز قد نجح فى أن يدعم بناء القصيدة بمجموعة من الصور الشعرية الموحية استطاعت أن تستر بعض ما فى رموزها من سذاجة ، فالثعبان فى القصيدة يغزو حديقة الاطفال ويقتل العصفور فى سريره ، ثم يغزو حديقة الحمام ويلتهم الأفراخ فى أعشاشها من قبل أن تنام ، وهذا الثعبان :

حين غزا الحديقة الملتفة الأغصان
على دوالى الوهم والزنابق الزجاج
وذبح العصفور والحمائم الصغار

. . . .

لم يجد الأبواب ، لم يعثر على سياج
تهاوت الأبراج من عليائها .. تهاوت الأبراج
وانكشف الستار عن هياكل الرماد
عن كاهن من خزف ، وسادن من قار

وهكذا استطاعت الصور الشعرية أن تنتشل القصيدة من وهدة السطحية والمباشرة التى كادت سذاجة رموز القصة على لسان الحيوان فيها تنحدر بها اليها .

الحكاية الشعبية :

وهذا قالب آخر شاع فى تراثنا الفولكلورى وخاصة فى « ألف ليلة وليلة » ثم فى التراث الفولكلورى الشفاهى . ومحاولات توظيف قالب الحكاية الشعبية فى شعرنا الحديث كثيرة ومتنوعة ومن نماذجها الناجحة قصيدة لنزار قبانى بعنوان « الحب للضفائر الطويلة » (٣٢) وظف فيها قالب الحكاية الشعبية توظيفا ناجحا ليعبر عن خلود الشعر والجمال فى مواجهة عسف السلطة الباغية ، وقد حرص الشاعر على توظيف كل المعطيات التقليدية لهذا القالب : الأبطال التقليديين للحكاية الشعبية (الخليفة ، وابنته الجميلة ، وخطابها من الملوك والأمراء) . والمكان التقليدى الأثير للحكاية الشعبية (بغداد) والأحداث التقليدية (توافد الخطاب من الملوك والأمراء على الخليفة لخطبة ابنته ، واغراقهم لها بالهدايا الثمينة ، ثم رفضها لهم ، وايثارها لشاعر فقير عليهم كان يلقى على شرفتها كل مساء وردة جميلة ، وكلمة جميلة) . وأخيرا الصيغ اللغوية التقليدية للحكاية الشعبية (وكان فى بغداد يا حبيبتى فى سالف الازمان . تقول شهر زاد)

والشاعر يوظف كل هذه العناصر ليعبر عن انتصار الفن والجمال فى النهاية لأن الخليفة يغضب لايثار ابنته الشاعر الفقير على الملوك والأمراء فيأمر بقص جدائلها الطويلة الصفراء كسنابل الذهب ، ويسود البلاد حزن وجدب ، ويستمر الخليفة فى بغيه

فيرصد جائزة لمن يأتى برأس الشاعر ، ويطلق الجنود ليحرقوا جميع ما فى القصر من ورود ، وكل ما فى مدن العراق من ضفائر .. الى هنا والقصيدة تسير على قالب « الحكاية الشعبية » وتستخدم كل تكنيكاتها ، ولكن الشاعر لا يلبث أن يتدخل فى الختام تدخلا مباشرا لينهى الحكاية وفق ما يريد – لا ما يريد الفن – بحتمية انتصار الفن والجمال وزوال البغى والطغيان :

سيمسح الزمان يا حبيبتى خليفة الزمان
وتنتهى حياته كأى بهلوان
فالمجد يا أميرتى الجميلة
يا من بعينيها غفا طيران اخضران
يظل للضفائر الطويلة
والكلمة الجميلة

ولا شك أن تدخل الشاعر هنا قد أفسد كثيرا من القيمة الايحائية لتوظيف عنصر الحكاية الشعبية حيث فرض على الحكاية نهاية مفتعلة غير نابعة من الأحداث وتطورها الطبيعى .

التوقيع :

والتوقيع قالب أدبى تراثى شاع فى كتابات الخلفاء والحكام الى عمالهم وولاتهم ، وهو عبارة عن عبارة موجزة مركزة تلخص أمر الخليفة أو توجيهه الى عامله وتوجز المعانى الكثيرة فى كلمات قليلة ولذلك فالتوقيع يتمتع بقيمة ايحائية عالية .

وقد حاول بعض شعرائنا أن يوظف هذا القالب لاستيعاب بعض رؤاهم الشعرية ذات الطبيعة الخاصة ، والتى تحتاج الى لون من التركيز التعبيرى الشديد ، ومن الشعراء الذين وظفوا هذا القالب الشاعر محمد عز الدين المناصرة فى قصيدة بعنوان « توقيعات » (٣٣) . وهو يقدم للقصيدة بعبارة نثرية يقول فيها « كان الخلفاء فى العصر العباسى يرسلون الى ولاة الاقاليم رسائل على هيئة برقيات أسموها « توقيعات » . والقصيدة مجموعة من الرؤى الجزئية التى تكاد تكون مستقلة حيث لا يربطها الى بعضها شعوريا الا كونها كلها معاناة لبعض الهموم القومية المختلفة ذات الطابع الانتقادى ، وكلها تأخذ الطابع البرقى المركز . فالتوقيعة الأولى مثلا تقول :

وجعت من المنفى فى كفى خف حنين
حين وصلت الى المنفى الثانى
سرقوا منى الخفين

وتقول التوقيعة الثانية :

انت أمير .. وأنا أمير
فمن يقود هذا الجحفل الكبير ؟!

وهكذا تتوالى الرؤى مركزة ومقتضبة ، ومنفصلة بعضها عن بعض ، وحاملة كل خصائص « التوقيع »

من تركيز فى العبارة ، وتلخيص للفكرة العامة فى ألفاظ قليلة .

توظيف المعطيات البلاغية والموسيقية :

من المعطيات التراثية التى حاول الشعراء العرب المعاصرون أن يوظفوها توظيفا فنيا فى قصائدهم الحديثة بعض فنون البديع كالجناس والترصيع وغيرهما ، وقد نجحوا الى حد كبير فى توظيف هذه المعطيات توظيفا جماليا وايحائيا ، وفجروا فيها قيما تعبيرية وجمالية جديدة ، رد اليها بعض اعتبارها الفنى ، ورد عنها البعض ما لازمها من سمعة سيئة .

الجناس : والجناس صورة من الصور البديعية سيئة الطالع ، وسبب ذلك اسراف الشعراء فى عصور التكلف فى استخدامها مما ألقى عليها ظلا ثقيلا من سوء السمعة ، ولكن بعض شعرائنا المعاصرين حاولوا توظيفها توظيفا جديدا يثرون به الجانب الموسيقى فى القصيدة ليصبح بذاته عنصرا ايحائيا بارعا ، ومن قبيل هذا ما صنعه الشاعر أمل دنقل فى قصيدته « صلاة » (٣٤) ، حيث وظف فيه الجناس بشكل مكثف لاشاعة جو موسيقى خاص فى القصيدة ، يقول مثلا فى أحد المقاطع :

« تفردت وحدك باليسر ، ان اليمين لفى الخسر ، أما اليسار ففى العسر ، الا الذين يماشون ، الا الذين يعيشون يحشون فى الصحف المشتراة العيون فيعشون ، الا الذين يشون ، والا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت » .

فنراه يستخدم الجناس الناقص باسراف مقصود ، حيث جانس أولا بين اليسر ، والخسر ، والعسر ، ثم جانس بين يماشون ويعيشون ويحشون ويعشون ويشون ويوشون .. وقد أضفى هذا التراكم المقصود للجناس فى المقطع جوا موسيقيا مكثفا ، بحيث لا يشعر القارىء بأى لون من المبالغة – رغم أن الشاعر أسرف فى استخدام الجناس كما لم يسرف أشد الشعراء فى عصور التكلف اسرافا – لأن الشاعر نجح فى توظيفه تعبيريا بنفس القدر الذى نجح به فى توظيفه موسيقيا .

الترصيع : والترصيع فن بديعى موسيقى آخر يقوم على اغناء موسيقى البيت بمجموعة من القوافى الداخلية تدعم ايقاع القافية الأساسية كما فى قول أبى صخر الهذلى :

وتلك هيكلة ، خود مبتلة
صفراء رعبلة ، فى منصب سنم

وقد وظف شعراؤنا المعاصرون نفس المعطى التراثى فى القصيدة الحرة المدورة لاغناء العنصر الموسيقى فيها ، وتعويض ما تفقده بالتدوير من قيم موسيقية مثل تعدد القوافى والوقفات فى

نهايات الأبيات في القصائد غير المدورة ، وكثيرا ما ينوع استخدام الترصيع في القصيدة الحرة المدورة الايقاع الاساسي للقصيدة الى مجموعة من الايقاعات التي تربطها بالايقاع الأساسي صلة عروضية ، ومن النماذج الناجحة لتوظيف الترصيع على هذاالنحو قصيدة بعنوان «خاتمة» (٣٥) تتألف من ثلاثةابيات اثنان منهامدوران،وقد وظف الشاعر « الترصيع » توظيفا بارعا فيالبيتين المدورين بحيث أغنى ايقاعهما بمجموعة منالقوافي الداخلية عوضت غياب الوقع المتكرر للقافية الاصلية ، كما نوع في ايقاع البيتين بحيث تحول الايقاع من وزن الرمل ـ الذي وحدته « فاعلاتن » ـ وهو ايقاع القصيدة الأساسي الى وزن الهزج ـ الذي وحدته « مفاعيلن » ـ وهو شريك الرمل في دائرته العروضية « المجتلب » أو الى وزن الرجز الذي وحدته « مستفعلن » وهو الشريك الثالث للرمل والهزج في دائرتهما العروضية . يقول الشاعر في البيت الأول :

آه من يوقف في صدرى الطواحين ؟!

ومن ينزع من قلبى السكاكين ؟!

ومن يقتل اطفالى المساكين ؟!

لئلا يكبروا في الشقق المفروشة الحمراء خدامين مابونين ، قوادين .. الخ .

والبيت طويل يتألف من أكثر من اربعين تفعيلة ، وقد استطاع الشاعر بتوظيفه للترصيع ـ ن يثرى البيت بمجموعة من القوافي الداخلية في « الطواحين » و « السكاكين » و « المساكين » و « قوادين » .. الخ ، كما استطاع من ناحية أخرى أن ينوع ايقاع البيت الرملي ويتحول به الى ايقاع هزجي فيما بعد السطر ، وذلك بتقسيمه البيت الى مجموعة من الصيغ ذات الايقاع الهزجي ، وقد كتب كل صيغة على سطر مستقل ليبرز ايقاعها ولكنها كلها اجزاء من بيت واحد رملي ، ولو اننا قرأناها متتابعة على النحو التالي « آه من يوقف في صدرى الطواحين ؟ ومن ينزع من قلبى السكاكين ؟ ومن يقتل أولادى المساكين ؟ .. الخ » بدون توقف على نهاية كل صيغة لارتد ايقاع البيت الى بحره الأساسي الرمل

وفي البيت الثاني يوظف الشاعر الترصيع لنفس الغرض ولكنه ينوع ايقاع البيت هذه المرة الى الرجز شريك الرمل والهزج في دائرتهما العروضية « المجتلب » . فيقول :

انها الأرض التي ما وعد الله بها

من خرجوا من صلبها

وانغرسوا في تربها

وانطرحوا في حبها

مستشهدين

فادخلوها بسلام آمنين

نجد الترصيع يثرى البيت أولا بمجموعة من القوافي الداخلية في « بها » و « صلبها » و « تربها » و « حبها » تعوض غياب القافية الأساسية المتكررة ، كما نجده ينوع الايقاع ، ويتحول به ابتداء من السطر الثاني الى وزن الرجز حيث انقسم البيت بالترصيع الى مجموعة من الصيغ ذات الايقاع الرجزي ـ الذي وحدته « مستفعلن » ـ وقد كتب الشاعر كل صيغة على سطر مستقل لابراز ايقاعها الرجزي ، وقافيتها الداخلية ، ولكننا لو ضممنا هذه السطور الى السطر الأول لعاد ايقاع البيت من جديد الى وزنه الأساسي « الرمل » .

هكذا استطاع الشاعر بمهارة واقتدار أن يوظف هذا المعطى البديعي التراثي المهجور لأداء وظائف موسيقية وجمالية باهرة .

وبعد ...

فلعل هذا المسح السريع لمظاهر توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر يوضح مدى غنى هذا التراث ، وقدرته على الاستجابة للحاجات الروحية والجمالية للأمة في كل عصر من ناحية ، ويوضح مدى ما يمكن للشاعر المجدد الأصيل أن يضفيه على تراثه من غنى وجدة ، وما يفجر فيه من طاقات وقدرات على استيعاب التجارب الروحية والفكرية في كل العصور من ناحية ثانية .

وأخيرا لعل هذا المسح السريع لظاهرة توظيف التراث في شعرنا المعاصر يستطيع أن يغرى نقادنا ودارسينا بمزيد من الاهتمام بهذه الظاهرة ودراستها وتقويمها بقدر اكبر من التوسع والتعمق .

والله من وراء القصد .

هوامش

(١) د. علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العامة للنشر والتوزيع والاعلان . طرابلس . ليبيا ١٩٧٨ . ص ١٨ .

(٢) في كتاب « استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر » درس الكاتب توظيف معطى واحد من المعطيات التراثية وهو « الشخصية » .

(٣) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ ص ٣٠٧ .

(٤) القصيدة الثانية من مجموعة قصائد بعنوان « رحيل في المدن الجرداء » . مجلة « مواقف » البيروتية . العدد الخامس . تموز - آب ١٩٦٩ . ص ١٠٥ - ١٠٧

(٥) انظر : استدعاء الشخصيات التراثية . ص ١٦٦ - ١٧٠

(٦) ديوان «كلمات لا تموت» . دار العلم للملايين . بيروت ١٩٦٠ . ص ٩١

(٧) ديوان خليل حاوي . دار العودة . بيروت ١٩٧٢ . ص ١٩١ - ٢٧٢

(٨) السابق . ص ٩

(٩) انظر : د. علي عشري زايد : وجه السندباد في شعر خليل حاوي . مجلة « الشعر » العدد الحادي عشر . يوليو ١٩٧٨ ص ٥٨ . وأيضا : استدعاء الشخصيات

(١٠) الزهور (الملحق الأدبي لمجلة الهلال) . شعر . بيروت ١٩٦١ ص ١٣ - ٣٨

(١١) « أغاني مهيار الدمشقي » ط ١ - دار مجلة يناير ١٩٧٣ . ص ١٨

(١٢) ديوان « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة . دار الآداب . بيروت ١٩٦٩ . ص ١٢١

(١٣) ديوان « النار والكلمات » . دار الكاتب العربي . بيروت ١٩٦٤ . ص ١٥٥

(١٤) ديوان « اقول لكم » . ط ٣ . دار الآداب . بيروت ١٩٦٩ . ص ٤٩

(١٥) ديوان « أحلام الفارس القديم » . ط ١ . دار الآداب . بيروت ١٩٦٤ . ص ٦٩

(١٦) صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر . دار العودة . بيروت ١٩٦٩ . ص ١٠٢ - ١٠٣

(١٧) انظر : د. علي عشري زايد . وجوه تراثية في شعرنا المعاصر . مجلة « الكاتب » العدد ١٦٨ . مارس ١٩٧٥ . ص ٥٤ ، و : استدعاء الشخصيات التراثية ص ١٨٣

(١٨) ديوان « واحة الجحيم » . ط ١ . دار الطليعة . بيروت ١٩٦٤ . ص ١١٦

(١٩) ديوان « الموت في الحياة » . دار العودة . بيروت ١٩٧١ . ص ٩٤

(٢٠) مجلة « الآداب » البيروتية . مايو ١٩٧٢ . ص ٣٥

(٢١) نهج البلاغة . طبعة دار الشعب . القاهرة ١٩٦٨ . ص ٦٠ - ٦١

(٢٢) ديوان « يا عنب الخليل » دار العودة . بيروت ١٩٧٠ . ص ٣٨

(٢٣) انظر : د. علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة . مكتبة دار العلوم ١٩٧٨ ص ١٥٩

(٢٤) ديوان « واحة الجحيم » . ص ٥٧ . وتعد هذه القصيدة من المحاولات الاولى في مجال شعرنا الحر التي لجأت الى أسلوب « التدوير » الموسيقى قبل أن يصبح التدوير في القصيدة الحرة ظاهرة شديدة الشيوع كما هو الآن

(٢٥) ديوان « تعليق على ما حدث » . دار العودة . بيروت ١٩٧١ . ص ٨٩

(٢٦) ديوان « المسرح والمرايا » . دار الآداب . بيروت ١٩٦٨ . ص ٢٢٣

(٢٧) ديوان « شجرة القمر » دار العلم للملايين . بيروت ، ومكتبة النهضة . بغداد ١٩٦٨ . ص ٦٤

(٢٨) ديوان « السفر في أنهار الظما » . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٩ . ص ٥٥

(٢٩) ديوان « خيمة على مشارف الأربعين » - وزارة الاعلام العراقية . بغداد ١٩٧١ . ص ٣٩

(٣٠) ديوان « الأشجار تموت واقفة » دار الآداب . بيروت ١٩٦٦ ص ٨٧ .

(٣١) ديوان « فصول لم تتم » . دار الآداب . بيروت ١٩٦٩ . ص ٧

(٣٢) ديوان « الرسم بالكلمات » . ط ٢ . منشورات نزار قباني . بيروت ١٩٦٧ . ص ٨٤ .

(٣٣) ديوان «الخروج من البحر الميت» . دار العودة . بيروت . ص ٣٦

(٣٤) ديوان « العهد الآتي » . دار العودة . بيروت - ١٩٧٥ . ص ٧

(٣٥) السابق . ص ٩٣




الهيئة المصرية العامة للكتاب
تقدم
أضخم عرض
للكتاب الأجنبي
بالمركز الدولي للكتاب
٣٠ شارع ٢٦ يوليو بالقاهرة ت: ٧٤٧٥٤٨
• دور النشر العالمية تقدم أحدث الكتب والمراجع في شتى مجالات العلم والمعرفة

■ الواقع الأدبى

فصول

الدكتور صلاح فضل

تجربة نقدية

إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل

١ ـ ١ . تتراءى في افق النقد العربي بعض الظواهر الايجابية الحديثة استجابة للتطور السريع الذي لحق مناهج التحليل الأدبي في العالم ، لكن هذه الاستجابة لن تكتمل الا اذا اعتمدت على روح التجريب العلمي والتجربة الادبية في نفس الوقت. فالعملية النقدية ليست تطبيقا آليا لمنهج مرسوم ، ولا تنظيما عقليا لمقدمات تحددت نتائجها سلفا ، ولا تبريرا مزينا لأحكام تعسفية . وانما هي مغامرة محسوبة ، ومحاولة منظمة لاكتشاف عالم النص الادبي والقوانين التي تحكم حركته . اذا كان النقد القديم قد استطاع في كثير من الأحيان أن يتعرف بذكاء على الوحدات المكونة للاعمال الادبية وبدرس طبيعة العناصر الماثلة فيها فانه كان غالبا ما يقف عند هذا الحد ، لا يتجاوزه الا بمقدار ما تتيح له مقولاته الفلسفية واحكامه الخلقية من تعميم معمى، أما النقدالحديث فهو حريص على ان يجعل تعرفه على الوحدات قائما على أساس محاولة اكتشاف النموذج الذي ينتظمها والانساق العليا التي تتدرج فيها .

٢ ـ ١ . وقد شاعت بين النقاد المحدثين مقولة فحواها ان ما يعنيهم في النص الشعري ليس على وجه التحديد ما يقوله هذا النص ، وانما الطريقة التي يقوله بها ، اي انهم لا يبحثون عن معنى الشعر وانما عن شكله ، واحسب ان في هذا اساءة لطرح المشكلة ، اذ أن دلالة اي نص شعرى ليست في معنى افتراضي مسبق له ، وانما هي محصلة مجمعة لكل وسائله الاشارية والمجازية وتكنيكه في التعبير والرمز . من هنا تصبح طريقة القول جزءا جوهريا وعنصرا مكونا للقول ذاته . وتصبح دلالة الشعر الكاملة معادلة فحسب للقصيدة ذاتها ، وليس بوسع اي ناقد حينئذ ان يبسطها او يشرحها ، لأنه يحول بنيتها ويفك تكوينها دونان يعيد تركيبه . وتظل مهمة القراءة النقدية الوحيدة هي تتبع كيفية انتاج الدلالة الشعرية وعوامل تولدها بالتعرف على هذه الابنية وتحديد رموزها لادراك كيفية قيامها بوظائفها السيميولوجية . وهي قراءة توصف أحيانا بانها السنية أو لغوية لكنها في حقيقة الامر تتجاوز المدى اللغوى ، اذ تحاول احتضان النص بالنفاذ الى بعض أبعاده الاشارية والرمزية في مستوى خاص ، وهي لا تستنفد كل اجراءاتها في نص واحد ولا تكرر معالجتها له ، بل هي قادرة على أن تجرب في

كل مستوى الاجراء الذى يبرز خواصه ، ويبوح بسر تركيبه ، مما يبرز جانبا من الدلالة قابلا للتكاثر والتعدد .

٣ ــ أ . واذا كان البحث عن بنية الشعر انما هو فى حقيقته بحث عن أهم العناصر التى تميزه عن النثر ، فقد استطاع بعض النقاد فى عصور متتالية ان يلمحوا طرفا من هذه العناصر، لكن طموح الناقد الحديث ينصب ــ كما قلنا ــ على اكتشاف النظام الذى يكمن فى لغة الشعر ، فقد قيل مثلا ان الكلام العادى يتبخر فى الهواء ويفقد كينونته حالما يتمثل المستمع فكرته ويستوعب ما يقوله : **أما الشعر فهو ينزع الى أن يحمل المستمع على اعادة تكوينه فى ذاكرته بنفس الطريقة التى نظم بها، اى انه يحثنا على التذكر الذى لا يقتصر على الفكرة العامة ولا يقف عند المشاعر المبثوثة ، بل يشمل نسق العبارة وكيفية تكوينها .**

ولهذا فقد أدرك الأقدمون أن اللجوء الى النظم ــ بما يحقق من بعض شروط الشعر ــ يعينهم على حفظ المعارف والعلوم ، كما أدركوا أن خلود الشعر فى ذاكرة الأجيال المتتالية التى تقوم بدور المصفاة مقياس يمكن الاعتماد عليه لمعرفة قيمة النصوص وأقدار الشعراء . وأيا ما كان الأمر فقد اتضح ان تحليل الخواص المميزة لانماط الصيغ الشعرية ضرورى لاكتشاف شاعريتها ووصفها بدقة علمية ، وهى أنماط بالغة الكثافة متعددة المستويات ، مما يجعل العثور على النماذج التى تشرح تركيبها عملية تند عن بحث واحد ، وتجهد الدراسات المعاصرة فى اللغات المختلفة للوصول الى المبادىء الأساسية التى تضمن سلامة المنهج وصواب خطواته مهما كانت قصيرة أو متواضعة .

٤ ــ ١ . وسوف نختبر فى قراءتنا لشعر أمل دنقل فى دواوينه الأربعة أكثر من اجراء تحليلى ، لا لعدم كفاية كل منها على حده ، وانما لاتاحة الفرصة لعرض النص على محكات نقدية متعددة فى الظاهر ، وتجربة قراءته بطرق متنوعة لنتبين مدى توافقها وتخالفها ، وامكانية تكاملها فى نهاية الأمر ، دون استبعاد اية احتمالات اخرى فى التحليل يمكن ان تضىء جوانب مازالت فى الظل من مستوياته المختلفة ، بل اننا على يقين من ان هذه المحاولة الأولى فى الاقتراب من شعر أمل دنقل لا تفض شفرته ولا زالت بعيدة عن الاحاطة بكل مكوناته ، لكنها تزعم فحسب تأسيس الخط والاشارة الى النهج . وهى تتكىء ــ للامانة ــ على فكرتين أساسيتين من النقدى البنيوى الحديث .

احداهما ترى أن انتاج الدلالة فى الشعر يقوم على **الصراع بين البنية القصصية والغنائية ، على اعتبار أن البنية القصصية تعتمد على المحور السياقى وأن البنية الغنائية تعتمد على المحور الاستبدالى ، وسوف نوضح المقصود بذلك** على التوالى ، لكن هذه التجربة تقترح تعديل النموذج السابق الذى قدمه الناقد الفرنسى « **جريماس** » ليتلاءم مع طبيعة المادة المدروسة كما سنرى . اما الفكرة الثانية فمؤداها ان التزاوج هو الذى يكشف عن («**ميكانيزم**») النص الشعرى ، وهو يتمثل فى بروز عناصر متماثلة من الوجهة الصوتية والدلالية فى مواقع متعادلة من القصيدة مما يكفل انتاج دلالتها وضمان وحدتها ، وهى مستقاة من كتاب « **ليفين** » الشهير عن أبنية الشعر بتصرف يسير .

٥ ــ ١ . وقبل أن نمضى فى متابعة هاتين الفكرتين ينبغى لنا أن نوضح بعض المصطلحات الواردة فيهما حتى تكون على بينة من الأمر ، ففى تكوين اى جملة لغوية يعمد المتحدث او الكاتب الى **اختيار عناصرها وجمعها فى نسق متصل** ، وهو يقوم **بالعمليتين فى نفس الوقت تقريبا، عملية اختيار العناصر وعملية تاليفها فى منظومة لغوية** ، اما الاختيار **فهو يعتمد على انتقاء الكلمات** من بين مجموعة من العناصر التى يمكن لها ان تتبادل موقعها ، ومن هنا فهو يقوم على ما يسمى بالمحور الاستبدالى الذى يشير الى علاقةالعنصر الماثل فى الجملة بالعناصر الغائبة عنها والمرتبطة بها على نحو ما . اما نظم الكلمات المختارة فى نسق متصل فهو يعتمد على المحور السياقى الذى يشير الى تجاور العناصر المختارة طبقا لقوانين التركيب . وعندما تنتقل هذه المحاور الى دراسة الشعر فان مفهومها لا ينبغى ان يقف عند هذا الحد اللغوى البسيط ، بل يمكن له ان يمتد ليشمل عدة مستويات ، فمحور الاستبدال قد يتمثل فى تقديرى فى الجوانب التالية :

(أ) **احالة الدلالة على الجانب** الصوتى الموسيقى عن طريق ما يمكن ان يسمى بالايحاء المتبثق اساسا من تحول الصوت الى معنى ، فيصبح وقع الكلمة موسيقيا هو مناط ايقاعها الدلالى .

(ب) استبدال الكلمة المتجاورة مع غيرها بكلمة اخرى من نسق مختلف ، فيفجأ المتلقى ويصدمه ولو لم يتولد عن ذلك مجاز من نوع ما، انه ضم المخالف وكسر المتصاحب .

(جـ) نبذ المستوى العادى للتعبير المباشر واقتناص الصور المجسمة باعتبار كل صورة بديلا رمزيا عن جملة نثرية او اكثر قد تؤدى

بشكل ما طرفا من مفهومها وان لم تؤد على الاطلاق دلالتها .

كما أن أشكال الحركة السياقية تتدرج فى البساطة والتعقيد على النحو التالى :

(أ) أبسط أشكالها ان تعتمد على حدث متكىء بدوره على خلفيه زمنية متتالية . وتمضى فى اشباعها للتوالى المتدرج لهذا الحدث على نحو قصصى بسيط ، ويلاحظ ان هذا ايضا أفقر الأشكال .

(ب) لكن الغالب ان تتألف من حركات مختلفة ، تعتمد على تكنيك المشاهد المتباعدة نسبيا ، وان كان يحكمها ايقاع واضح ، وهدف مركزى متبلور بضمن اتساق تأليفها .

(ج) وقد لا تتضح وحدة هذا الايقاع حتى مع التأمل العقلى ، وتترك للتأثير الناجم عنها بشكل مبهم ، ولذا كان صحيحا انه كلما دقت الصلة بين المشاهد ارتفع مستوى الأداء ، الا ان ذلك مشروط بالوصول الى حافة الابهام دون الوقوع فى قبضتها ، فتوظيف ذكاء القارىء ضرورى ، لكن تعجيزه محبط وسلبى .

٦ ـ ١ . ويمكننا ان نلتقط طرف الخيط من النموذج الذى قدمه « جريماس » لمستوى المضمون المعادل لمستوى التعبير عنده على النحو التالى :

قصصية		بنية نثرية		مستوى سطحى
استبدالية	=	بنية صوتية	=	مستوى عميق

فنجرى عليه بعض التعديلات التى تتلاءم مع مادتنا فى هذا البحث ليصبح هكذا :

درامية		مستوى نثرى		بنية سطحية
استبدالية	=	مستوى الصوت مستوى التوافق	=	بنية عميقة

مستوى الصورة

٧ ـ ١ . فاذا كانت القصة الحديثة نفسها قد عدلت عن الخطوط المستقيمة والأحداث المتوالية بلا فجوات ، وتركت هذا العالم البسيط لتقيم عوالم اخرى تعتمد على توازى الخطوط والمصائر وتقطع الأحداث وتعدد المستويات حتى تتمكن من شق بطن الواقع والنفاذ الى احشائه بدلا من الانزلاق على سطحه ، اذا كان هذا ما حدث فى الفن السياقى الأول وهو القصة ، فان الشعر عندما يتكىء نسبيا على هذا المحور لا يسعه أن يكون ساذجا ولا بسيطا ولا ذا نغم مفرد وحيد ، بل يحاول الافادة من تقنية القصة الحديثة بعرض احداث متقطعة متوازية متباعدة فى احيان كثيرة ، وعرض بعض المقدمات دون نتائج ، أو تركيز صور تدغم النتائج دون التعرض لتفصيلات مسبقة ، حتى ليكاد قارئه يلهث وراءه وهو يريد ان يعرف ماذا حدث ، دون ان يفارقه شعور من دخل الى صالة السينما متأخرا ويود ان يسأل جارته الحسناء عما فاته حتى يتابع ما يرى . فالقصيدة الحديثة اذن منعمة بهذا الروح القلق، لا تمضى فى سرد رتيب منظم ، ولا تلتزم خطا واحدا ، ولا تبدأ حكاية من اولها الى آخرها مهما اعتمدت على هذا النمط السياقى ، بل تجزئ وتشتت ، وتتجمع فيها مستويات عدة ، وتلعب الصورة المفردة المنتزعة من مجال غريب عن النمط المكرور دورا فذا فى هذا الصدد ، اذ يتم بها الانتقال الى مستوى آخر دون ربط منطقى واضح ، كما نرى فى نماذج عديدة من شعر امل دنقل تتكاثف بدرجة أشد فى مجموعته الاخيرة « **العهد الآتى** » .

٨ ـ ١ . ومع ان كلا من النسق القصصى والدرامى يعتمد فى الدرجة الأولى على عنصر التتابع السببى المتكىء بدوره على خلفية زمنية تضبط حركته ، وهما نتيجة لذلك ينتميان بالضرورة الى المحور السياقى ، الا ان الفرق الجوهرى بينهما هو طبيعة العلاقة بين الوحدات المتتابعة فبينما يكفى فى النسق القصصى أن يتم هذا التتابع بأبسط الأشكال ويمتد من الصدفة الى الضرورة نجد النسق الدرامى يخضع فى تتابعه لعوامل اشد تداخلا وتكثيفا ، فهو يعتمد على الصراع بتفاعلاته وتبادلاته ، ولذلك يصبح اقرب الى المحور الاستبدالى من النسق القصصى وأكثر التحاما بالخواص الشعرية الاصيلة . ولعل هذا يفسر لنا ظاهرة بقاء المسرح الشعرى فى الأدب العالمى حتى الآن بينما اختفت القصة الشعرية او كادت منه ، **اذ أن زواج الدراما بالشعر اشد تكافؤا وأكثر عونا على تحقق جوهر كل منهما فى وحدة تبرز خواصهما الوظيفية ، لهذا كان علينا ان نعدل النموذج السابق ونلتمس النسق الدرامى فى بنية الشعر بدلا من النسق القصصى ، خاصة اذا اخذنا فى الاعتبار ان المادة المدروسة نفسها هى التى ترشح لهذا التعديل وتعززه** ، ويكفى للتدليل على ذلك ان نشير من قبيل سبق الحوادث الى ان « عينة عشوائية » ـ وهى القصيدتان الأولى والثانية ، بكائية ليلية ، و « كلمات اسبارتاكوس الأخيرة » من مجموعة أمل دنقل الأولى تثبت ان الحدث فيهما لا يتدرج زمنيا على مستوى واحد ، بل تتعدد الأصوات والمواقف بين الراوى والآخر أو الآخرين بشكل درامى واضح ، اذ يمثل الصراع بين المناضل الشهيد والراوى القعيد بؤرة الرصد فى البكائية ، حيث ينتهى الموقف بالاول الى أن ينكفىء فى صحراء النقب .. « **يفرز فيها شفتيه .. وهى لا ترد قبلة .. لفيه** » بينما

يحاول الثانى تبرير عاره بالتساؤل المتردد «أسأل ان كانت هنا الرصاصة الأولى .. أم أنها هناك» فينتقل بذلك الصراع بين الطرفين الى داخل الطرف الثانى ويظل محتدما دون حل اخير . وكذلك تقدم «كلمات اسبارتاكوس» عدة حركات تتراوح بين مونولوج أولى فى المزج الاول ، وحوار مع امثاله فى المزج الثانى ، ومع عدوه القيصر فى الثالث ، ثم عود بالحكمة الأخيرة الى الأقران فى المزج الرابع . فالعلاقة بين هذه الحركات لا تعتمد على مجرد التتابع وان كانت تؤدى الى نمو الموقف وتفجيره ، بل تكشف عن تداخل اللحظات وتلاقى الأصوات فى صراع حى تتبلور من خلاله الدلالة الكاملة للنص وتصبح الدعوة الملحاحة الأخيرة :

« وان رأيتم طفلى الذى تركته على ذراعها بلا ذراع فعلموه الانحناء .. علموه الانحناء .. علموه الانحناء »

مفعمة بالسخرية والمرارة ولذة التمرد ، وداعية على التحديد الى عكس قولها المباشر .

(٢)

١ ـ ٢ . وبقراءة دواوين امل دنقل الاربعة الصادرة حتى الآن وهى « البكاء بين يدى زرقاء اليمامه ـ ١٩٦٩ » و « تعليق على ما حدث ـ ١٩٧١ » و « مقتل القمر ـ ١٩٧٤ » و « العهد الآتى ـ ١٩٧٥ » تبين لنا على ضوء المبادىء السالفة أن النموذج الغالب على شعره ، سواء على مستوى كل ديوان على حده ، أو على مستوى القصيدة ذاتها ، هو اقامة جديلة مضفورة بانتظام تستثمر مافى المحورين الاستبدالى والسياقى من عناصر متكافئة ، وتوظفهما فى خلق صراع حى بين البنيه الدراميه والبنية الغنائية ، هو الذى يحكم عملية انتاج الدلالة فى شعره ، ويتيح لها مستواها من الاداء الناجح او القاصر ، ونستطيع عن طريق تتبع مفجرات الصراع بين هاتين البنيتين فى شعره أن نكتشف طبيعة الصورة عنده ، وان نرى تنامى قدرته الشعرية بمقدار ما يحقق من تزاوج بين هذين المحورين . ويساعدنا فى ذلك أن نستفيد من فكرة التزاوج التى تمثل بدورها ضفيرة من عناصر مكررة صوتيا ودلاليا للكشف عن النمط البنيوى لشعره ، والذى يصل الى ذروته فى مجموعة العهد الآتى ، اذ تقوم كلها على نسق استبدالى متلبس بمحور سياقى منتظم كما سنشير فيما بعد .

٢ ـ ٢ . ولعل ابرز الفاعلات الدرامية فى شعر أمل دنقل مايمكن أن نسميه بتكنيك التبادل والتقاطع بأشكالهما المختلفة . فالتبادل قد يقوم بين العناصر الماثلة فى آن واحد أو بين الحاضر والماضى التاريخى . اما التقاطع فان احدالطرفين فيه لا يحل محل الآخر مثل التبادل ، بل يتعامد عليه ويقيم معه اشكالية متشابكة . وهو بدوره قد يتمثل فى جزئيات تصويرية أو فى لوحات كاملة يتم نسجها فى ضفيرة متقاطعة ، وحسبنا أن نشير الى عدة قصائد من ديوان « تعليق على ما حدث » كنماذج عشوائية لهذه الأنماط . وسوف نجتزىء فقرات منها للتمثيل لكل حالة مرجئين اجراء تحليل مطول لقصائد كاملة لمرحلة تالية فى البحث . ففى قصيدة « فقرات من كتاب الموت » نقرا ما يلى :

كل صباح ..
أفتح الصنبور فى ارهاق
مغتسلا فى مائه الرقراق .
فيسقط الماء على يدى .. دما !

...

وعندما ..
أجلس للطعام مرغما :
ابصر فى دوائر الاطباق
جماجما .. جماجما ..
مفغورة الأفواه والأحداق !!

فالتبادل بين الماء والطعام من جانب ، والدم والجماجم من جانب آخر ، وكلها ماثلة فى لحظة آنية هو الذى يفجر الصراع الدرامى بين مستويات الحياة اللاهية والواعية فى الموقف الشعرى . ويتكرر نفس النمط فى الفقرات التالية من القصيدة بين الراس المتدل والمذياع المعادل لقنينة الخمر ، وبين الشرطى الممثل للعدل والنزاهة افتراضا واعتماده على الرشوة واللاشرعية واقعا وممارسة . وتلعب القافية بايقاعها الغنائى ومفارقاتها المفاجئة عندما تأتى داخلية مثل « وعندما » بعد « دما » فى الفقرة السابقة ، تلعب دورا هاما فى تكثيف المستوى الدرامى بما تحمله من بساطة ظاهرية تخفى وراءها مأساة تبدل الحياة وحلول نقيضها العدمى محلها .

٣ ـ ٢ . وقد يقوم التبادل بين الحاضر والماضى التاريخى ، على أساس من التعادل الرمزى كما نرى فى القصيدة التى تتلو ذلك فى نفس الديوان «الحداد يليق بقطر الندى» وهى أسماء بنت خمراويه بن أحمد بن طولون التى زوجها ابوها من الخليفة المعتضد العباسى .

وتبدأ القصيدة بكلمات الجوقة :

قطر الندى .. يا خال
مهر بلا خيال
.. ..
قطر الندى .. يا عين
اميرة الوجهين

وتقيم تعادلا تبادليا بين خمارويه الحاكم المترف الذى قتله غلمانه وهو فى فراشه وقطر الندى بنته من صلبه وامتداده الحيوى وبين الحكام الذين ضيعوا مصر فى النكسة ، وتجعل من الزفاف الالتحام العضوى برمز العالم العربى وهو الخليفة . كما يؤدى الأسر الى الحيلولة دون اتمام هذا الالتحام . ويصبح فك الأسر مرهونا بتغيير الواقع اللاهى الغسافل ، ويفجر هذا التبادل بين الماضى والحاضر دراما النكسة الموجعة على مستوى الشعر .

٤ ـ ٢ . اما تقاطع العناصر التصويرية وتعامدها فنشهد بعض أنماطه فى نفس هذه القصائد ، فى مثل قوله من القصيدة الاولى :

توقفنى المراة ..
فى استنادها المثير
على عمود الضوء :
(كانت ملصقات « الفتح » و « الجبهة »
تملأ خلف ظهرها العمودا !)

فالتعامد بين هذين الطرفين لا يعتمد على حلول أحدهما محل الآخر مما يعادله او يشبهه وانما يقوم على نوع من تنافى التجاور ، ان يستحيل تقاطعهما الى مولد الصراع الدرامى . ويستمر نفس هذا النمط بتقاطع المراة الداعية ونظراتها مع عينى الشهيد ، وتقاطع الربيع مع الخريف والمحبوب مع الحرمان والانتظار المستلب فى بقية القصيدة .

ويعتمد التقاطع المركب بين الفقرات الكبرى على التقابل الايقاعى بين الجوقة والصوت كما فى القصيده الثانية ، ويتم حله عن طريق اندماج الطرفين موسيقيا وتصويريا فى قوله :

جوقة :

قطر الندى .. يا مصر
قطر الندى .. فى الأسر

الصوت والجوقة :

كان (خمراويه) راقدا على بحيرة الزئبق
فمن ترى ينقذ هذه الاميرة المغلولة ؟
فى نومه القيلولة
فمن ترى ينقذ هذه الأميرة المغلولة ؟
من يا ترى ينقذها
بالسيف .. او بالحيلة ؟

ويظل تعدد الأصوات ، المتلبس فى احيان كثيرة بالتنوع الموسيقى من وسائل شاعرنا فى تحريك قصائده على محور سياقى درامى متفجر ، قد يصل احيانا الى مشارف الاطار المسرحى كما فى قصيدة « أيلول » من ديوان ((البكاء ..)) حيث يتم استثمار الشكل المكتوب فى توزيع الأدوار بين الصوت والجوقة الخلفية ، ويحشد اكبر قدر من العوامل الدرامية فى تقسيم الصفحه الى نهرين، احدهما وهو العريض للصوت والآخر للجوقة ، ويحتاج القارىء الى دربة خاصة كى يكتشف الطريقة التى ينبغى له ان يتابع بها السطور ، فهو أمام نصين فى لحظة واحدة ، واختلاف الايقاع والراوى والتكوين الداخلى لكل منهما هو الذى يجعل التكامل الدلالى بينهما يتم على مستوى البنيسة العميقة بتأثير التقاطع المكانى والزمانى بين تلك العناصر المركبة .

٥ ـ ٢ . وكلما تألفت القصيدة من مجموعة من الحركات . وامكن تعانق المستويين : الاستبدالى والسياقى فيهـا حققت على ما يبدو اكبر قدر من قوه الاداء الشعرى، لأنها تحدث حينئذ هـذا التماس المنتج للبنية العميقة ، أما اذا سارت على نمط سياقى بسيط او تخلصت تماما منه فانها لا تنجح حينئذ فى الوصول الى هذا المستوى ، ويكفى ان نضرب امثلة موجزة على ذلك بقصائد يستطيع القارىء مراجعتها للتأكد من هذا المبدأ دون حاجة لذكر نصوصها ، ففى ((صفحات من كتاب الصيف والشتاء)) يتم توزيع الأدوار على ثلاث حركات متباعدة فى الظاهر ، لكنها تمثل فى حقيقة الامر مثلثا متكاملا ، وهى ادوار الحمامة المفزعة والساق الصناعية والموج الناطح . فالحمامة معادل السلام المستحيل فى جميع الاحوال ، فعندما تحط على تمثال نهضة مصر ـ وهو تجسيم الماضى العامر بالعراقة ـ يزعجها بوق طائش من الحاضر القلق ، فاذا حطت على قبة الجامعة استنفرتها دقات الزمن اللاهب ، وعلى راس الجسر يصبح الجندى ناطورا يذكرنا بنواطير مصر التى نامت عند المتنبى ، ولا يبقى أمام الحمامه الا ان تنشد الموت حتى تظفر بالسكينة ! اما الساق الصناعية فهى الحركة الثانية التى تجسد استحالة الحب ، وتقدم مجموعه من المقابلات الرمزية الدالة تنمى الحركة الاولى ، مثل تعليق السترة على المشجب المقابل للتعلات والاعذار المرفوضة ، والرجفه أمام الكتاب التى توازى الخوف من التاريخ ، ورفض الصبية لحبه المقابل لرفض الارض شرب دمه ، ولا تستريح هذه الحركة الثانية الا بالانتقال الى التى تليها ويمثلها الموج الناطح الذى لا يكف عن صراعه اليائس مع الصخور تجسيدا للعزم على قهر المستحيل كقرار عميق اخير . وفى « حكاية المدينة الفضية » يتحقق قدر كبير من الشعر عن طريق التداخل ـ لا بين المستوى الاستبدالى والسياقى فحسب ـ وانما عن طريق الاختلاف النوعى فى المكونات التى يتالف منها السياق . فبينما يجرى بعضها ـ او يمكن أن يسرى ـ على نمط الواقع القريب ، مثل الشاعر الذى يحمل قلمه محل قلبه ، واصابعه الخمس مرايا تعكس سريرته

ويطرق باب مدينة غير مسحورة طالبا للفيء فينكفيء على العشب فى حلم طويل يتهدج بكاء وفضولا امام الباب البخيل ، اذا به يغيب فى حلم اسطورى يبتلع ويوظف « موتيفة » شهر زاد القديمة فتلتقطه مركبة الاميرة ، وتدخله المدينة ، لكن السياف يخيره فى الصباح بين حد السيف، والهروب من الباب ، فيرتمى مرة اخرى بين النفايات خارج الأسوار . ومن امثلة ضعف الجدلية التى تتحدث عنها قصيدة « تعليق على ما حدث فى مخيم الوحدات » اذ يتقمص دور الكاهن القديم الذى كان يقول ؟

امرتهم امرى بمنعرج اللوى

فلم يستبينوا الرشد الا ضحى الغد

ويقيم « مونتاجا » من اربعة مشاهد وخاتمة لكنها مشاهد غير تصويرية ، اذ ينتهى كل منها بنتيجة تقريرية مباشرة تضعف الطبيعة الاستبداليه للتعبير الشعرى وتطفىء المشهد . فنجد انفسنا امام طوابير تمر فى عيد الفطر والجلاء : فتهتف النسساء فى النوافذ انبهارا — لاحظ « تهتف » بدل « تزغرد » ، وهو بديل ادنى واكثر خطابية ، وابعد عن الفرحه الانثوية المضوية — وبطبيعة الحال فان هذه الطوابير « لا تصنع انتصارا » ولاحظ ثانية ان هذه الجملة الغنائية الأخيرة تشى بحضور نزار قبانى الصريح . وكذلك قصيدة « فصل من قصة حب » اذ تخضع بشدة — حتى فى عنوانها — لنموذج البنية السطحية القصصى ، دون ان تخرج عنه الا فى أمرين :

احدهما : بعض اللفتات الاستعارية اللامعة من مثل :

— وجسمها خارج من محارة البحر ...
مندى باللآلىء الصغير .

— لا نهدها — اليمامة التى تهم بانطلاقها ..

— عارية — الا من الحب — تروح وتجىء ..

وثانيهما : يتمثل فى محاولة الامساك بالمعنى المبهم ، بما شدها اليه مما لا يسهل تسميته الا عن طريق التمثيل والاجتهاد والمجازى :

لكنه شيء بها .. كانه اليتيم .. كانه الفرار

كانما نحن الغريق والحطام الخشبى

تمسك بى فى لحظة احتراقها ..

ولولا هذان العنصران الاستبداليان لسقطت القصيدة فى حماة النثر وهى تحاول ان تكون شعرا .

٦ — ٢ . وبوسعنا اذ وصلنا لهذه المرحلة فى استكشاف البنية الاساسية لشعر أمل دنقل أن نقدم قراءة نقدية لاحدى قصائد ديوانه الأول ، وبالرغم من اننا لا نعتمد على التحليل التاريخى ، ولا نبغى التماس مراحل تطور الشاعر ، فلهذا منهج آخر ، فانه يجدر بنا أن نشير الى ان نفس المقياس الذى نتخذه لقراءة الشعر يدلنا على ان مجموعة « **العهد الآتى** » الأخيرة تمثل نقلة ناضجة تتكشف فيها وسائل الشاعر فى الأداء وتتلاحم جدليته بقوة ، على ما سنبين بايجاز فيما بعد . اما القصيدة التى نختبرها الآن فهى « الحزن لا يعرف القراءة » . ونود أن نوضح منذ البداية أن الحزن لا يعنينا كحالة نفسية يكابدها هذا الكائن المحدد القائل للكلمات ، وانما يعنينا كحالة شعرية ماثلة فيها بعد أن يجتهد الشاعر فى التقاطها وتحويلها من شىء عام الى تجسيدات خاصة متعينة ، وهو اذ يدرك استعصاءها وتأبيها على البوح وعدم اعترافها بالقراءة — يتعرض لفضها وقول مالا يقال ، وهذا هو تحدى الشعر الدائم وركوبه المستحيل ، فيأخذ فى عرض مجموعة من الحركات الداخلية بمعادلاتها الرمزية ، مركزا فى كل حركة على لقطة استبدالية أو مشهد درامى سياقى ، وعلى القارىء أن يقوم بدوره فى التماس الخيط الناسج لهذا الشتات، فالمشهد الأولى يحكى :

تأكلنى دوائر الغبار

ادور فى طاحونة الصمت ، اذوب فى مكانى المختار

شيئا فشيئا .. يختفى وجهى وراء الاقنعة

اعمدة البرق التى تطل من نوافذ القطار

كأنها سرب أوز أسود الاعناق

يطلق فى سكينتى صرخته المروعة

ويختفى .. متابعا رحلته مع التيار !

فشيء من جوهر الحزن يتجسد فى هذا المشهد الذى يعتمد على المفارقة بين الثبات الموهوم والحركة السالبة ، حيث تصبح سكينة الشاعر الظاهرية ودوران العالم من حوله المولد الرئيسى لحالته ، ويعكس بناء الصور هذا الاحتكاك بشكل قوى ، فدوائر الغبار التى يظن بها الثبات والسكون هى التى تتحرك لتأكله ، والصمت بما يحمله من ركود يصبح طاحونته الدائرة ، والبقاء فى المكان المختار بما يعد به من استقرار هو الذى يذيبه .. فاذا اختفى وراء اقنعة العالم ومشاهده أصبح مثل المسافر المتحرك الثابت معا ، اذ تلفه دوامة التغير والصيرورة الاليمة ، ولا يكاد الشاعر يصل فى تمثله الحالة الشعرية الى هذا المدى حتى يقع على الصورة الأم التى ترمز لكل مكابدته وتختزل معادلة مشهده « اعمدة البرق كسرب أوز صارخ » فيشبع بها توقه الاستبدالى وينهى بها المشهد . لكنه اذ ينتقل للمشهد التالى يقفز بشكل مفاجيء — وهذا ناجم من التحام المحورين عنده — مما يضطره الى وضع ابياته بين قوسين تعبيرا عن اعترافه بغرابة ما يأتى كأنه اعتراض مقحم على السياق :

ذكرياته ..
(صوتك كان ؟
أم نعاس الشهوة الماكر ما بين انفراج الشفتين
هذا الذى يشبك قلبى خاتما .. تحت نعومة القفاز
حتى اذا اغتسلت — فى نهاية السهرة — من لزوجة الألفاظ ..
تخبئينه على نافذة الحمام .. يستعيد ويسترد الزمن الضائع بين الصورتين ؟)

وتكنيك هذا المشهد يعتمد على التورية ، فهو يقول شيئا ويومىء لشىء آخر ، واذا كان ما يحكيه سياقيا عن قصص الحب المكرور مألوف فان ملامح استحضاره التصويرى تغربه وتشعره ، فالحب الذى يروى عنه — مع انه حب بالكلمات — الا انه بديل قوى عن حب الجنس وايماء له ، فنعاس الشهوة الماكر ما بين انفراج الشفتين تصوير جنسى واضح يقوم فيه اللفظ مكان الفعل ، حتى ليقتضى الاغتسال — فى نهاية السهرة — من لزوجة الكلمات ، ويصبح القلب — مثل الخاتم المخلوع — موضوعا على نافذة الحمام يجتر ذكرياته وزمنه الضائع ، اما الحزن الكامن فى هذا المشهد فهو — على ما يبدو — وليد نفس هذه المبادلة التى تضع الكلمة الشعرية الأليمة مكان الفعل الحيوى البهيج ، ويحاول الشاعر ان يدعم التأثير الغنائى للمقطع المدود بتراوح القافية الصريحة (الشفتين : الصورتين) والضمنية اعتمادا على عادات النطق الصوتية التى تسوى بين الزاى والظاء فى (القفاز : الالفاظ) .

اما المشهد الثالث فيقترب من منطقة التعميم ، ويتراخى فيه العصب السياقى الدرامى مما يحمل الشاعر على استثارة بعض الايقاعات الناجمة عن التكرار والاجتهاد فى التصوير الجزئى المشتت حتى يقع فى نهاية الأمر على طرفى خيط قصصى آخر :

توقفى أيتها الأشرطة البيضاء
فقد نرى الخيط الذى خلفه الثعبان فوق الصحراء
وقد نرى عظام من ماتوا من الظما
وقد نرى .. وقد نرى ..
لكنما الأشياء ..
يدب فيها نبضات الوحش ، نبضها المكبوت
تذرو على وجهى دقيق دفئها
ومزقا من ورقات التوت .
تشرع فى العيون صولجانها المكسو بالصدأ
وفى المقاهى ترفع الصوت ، وتحكى عن فضائح البيوت
— فى آخر العمر تصير الأذن عادة ..
سلة مهملات .

فنلاحظ فى هذا المقطع تحولا من النموذج الباقى الى النموذج الاستبدالى بالتوقف عن النص ، والاعتماد على شحذ الايقاعات الغنائية والتصويرية . فتكرار الفقرات (فقد نرى .. وقد نرى .. وقد نرى) والانتظام فى استخدام القافية ، سواء كانت الفا ممدودة مثل (بيضاء ، صحراء ، أشياء) أو قريبة منها (الظما : الصدأ) أو تاء تسبقها واو المد (مكبوت : توت : بيوت) او تلك القافية الاخيرة التى تكاد تجمع بينهما (مهملات) كل ذلك يدعم الجانب الغنائى فى المقطع . كما يجتهد الشاعر فى تكوين صور جزئية قوية لافتة مثل « تذرو على وجهى دقيق دفئها » و « مزقا من ورقات التوت » بما فيها من استثارات يومية وانسانية ، ويختم المقطع بتلك الصورة الغريبة عن الأذن التى تتحول فى آخر العمر الى « سلة مهملات » فيسترد بذلك شيئا من الحزن المبدد وسط التعميمات التاريخية والكونية المبعثرة .

فاذا التقط طرف الخيط القصصى مرة اخرى بفضل «المقاهى» استطاع ان يورد هذا المشهد الدرامى الرابع الذى يعادل فى خصوصيته المشهد الثانى فيوضع بين قوسين .

(جوارب السيدة المرتخية
كانت تثير السخرية
وهى تسير فى الطريق .
وحين شدتها تمزقت ..
فانفجر الضحك ، ووارت وجهها مستخذية
وهكذا اسقطها الصائد فى شباك سيارته المفتوحة
فاربكت وهى تسوى شعرها الطليق
واشرقت بالبسمات الباكية

ويكتسب هذا المشهد قوة درامية ناجمة عن اكتماله ووضوح دلالته من خلال التوتر الماثل فى أطرافه المتعددة ، لكنه توتر قصصى لا شعرى فكم تناول الأدباء والشعراء من قبل مشكلة سقوط المرأة المحتاجة ، ويجتهد شاعرنا فى اختيار رموزه الدالة الخاصة ، فالجوارب المرتخية معادل للفقر ، والسخرية تعبير عن قسوة المجتمع مع الفقراء ، وشدها هو الجهد الذى يبذلونه للارتقاء ، لكنه جهد مقضى عليه بالفشل — لا نعرف لماذا ؟ فيؤدى للتمزق ، وتفاقم السخرية بانفجار الضحك هو نتيجة هذا الاخفاق ، والخزى مداه . اما الصياد فهو المنقذ المدمر — لاحظ قرب هذه الصورة من قصص الأطفال المنظومة — والارتباك علامة الحيرة فى سلوك هذا الطريق وتنازع القيم ، والبسمة المختلطة بالبكاء — اقرا « شرقت » بدل « اشرقت » — تعبير عن ذروة الانتقام من النفس ومن الآخرين معا انتقاما دراميا مفعما

بالمتعة والألم ؛ ويتضح من هذه الترجمة النثرية للمقطوعة مدى تناسق الحلقات المكونة للسياق وقرب معادلاتها الرمزية ، مما يجعلها اشد ارتباطا بالمجال للسياقى ، ويجعل تمثلنا لها روائيا لا شعريا ، وقد ساعد على ذلك تثلم حدة التوتر الاستبدالى فيها . لكن مجيئها بعد الفقرة السابقة يقيم نوعا من التوازن والحوار بين المحورين تكسب به القصيدة فى جملتها الكبرى توترا أرقى ودلالة اكمل ، وتصب هذه الفقرة بسهولة فى تيار الحزن العام وان كانت ايسر فى القراءة من غيرها ، فالحزن فيها مفهوم لكنه غير مبرر .

ويأتى المشهد الخامس أكثر استبدالية ليجدل مع ما سبقه لحمة القصيدة ، فيقدم فلذات من قصص مبتورة ، بعضها مشدود بأوتار حية الى المشاهد السابقة ، وبعضها «استئناف قوى لتصوير حالة اللامبالاة والعبث المولدة للحزن الحقيقى . لكن الشاعر قد لا يعرف متى يسكت ، ولعل هذا ناجم من تأثره بثقل الموروث التقليدى ، فنراه يصر على خاتمة مباشرة صريحة فى وقعها الاخير ، أو نزعها الاخير ، تبدو وكأنها خاتم الشعر العربى يطبع به قصيدته بتلخيص حكمتها فى كلمات مدعية أخيرة :

رؤوسنا تسقط .. لايسندها

الاحواف الباقة المنتصبة

فارحم عذابى أيها الألم ..

واسند حطامى المنهار .

وكان بوسع امل دنقل ان يرحم قصيدته من هذا التذييل ، لولا انه مشدود الى نمط القصيدة امربية ، بالرغم من استحداثه لاسلوب المزاوجة بين المشاهدالدرامية فى فقرات متكاملة استعادت من تقنية القصة والشعر الحديثين ، فاذا تذكرنا الجدلية التى كونها فى هذهالقصيدة وجدنا أنها مؤلفة من ثلاثة مشاهد استبدالية يتخللها مشهدان سياقيان ، وهى جدلية محكمة متوازية لولا الفقرة الختامية التى تفك بعض خيوطها وهى تحاول ان تعقدها العقدة الاخيرة التى لا تنفرط بعدها .

(٣)

١ ـ ٣ . هل يمكننا أن نقول ـ بعد هذا التتبع التطبيقى ـ ان ما وصل اليه العالم اللغوى الكبير **«رومان جاكوبسون»** من ان وظيفة الشعر هى **« عرض مبدأ تكافؤ المستوى الاستبدالى مع المستوى السياقى »** يفسر بنية هذا الشعر ، ويعنى انه كلما تحقق فى مستوى السياق الدرامى اكبر قدر من التكثيف المجازى والاستبدالى فى الموسيقى والصور والمصاحبات اللغوية ، وكلما تحقق فى هذا المستوى الاستبدالى من روح التنامى والتكامل السياقى بفضل الفاعلات الدرامية ما يكاد يجعله ينبسط فى بنية سطحية ، كلما تعانق هذان المحوران واشتمل احدهما على بعض خصائص الآخر وتحددت قيمته فى ظله تحقق أكبر قدر من الشاعرية والفاعلية الوظيفية فى الشعر .

٢ ـ ٣ . فاذا ما انتقلنا مع امل دنقل الى **« العهد الآتى »** لاحظنا عمق الروح الاستبدالى الذى هو اقرب الى جوهر الشعر فى الهيكل العام للديوان وتفاصيله الجزئية . فابتداء من العنوان هناك مفارقة التقابل بين العهود : القديم والجديد والآتى . وهذا يجسد طموح الشاعر الى استرداد دوره ، ويصبح توقه الى أن يكون نبى عصره وأن تتقدس كلماته هو المحور الكامن وراء جميع مواقفه واختياراته ، فهو بعث للنبوءة فى الشعر بمنطق القرن العشرين ، على ان هذا الرداء الذى يلبسه كثير من الشعراء قد يبدو فضفاضا على بعضهم واشد احكاما على بعضهم الآخر ، ولا ينبغى ان نتحرج من تحليل هذه الظاهرة ، فكل مظاهر الخلق الانسانى تبدو وكأنها قبس من النبوءة وفيض عنها ، فالعلم نبوءة اذ يحاول استكناه سر الطبيعة والوصول الى ما لم يتحقق من قوانينها، فهو رحلة فى قلب المستقبل لتجليته، والسياسة نبوءة لأنها ادراك عميق للشكل الذى ينبغى ان ينتظم به المجتمع لتحقيق اكبر قدر من التوازن المثمر بين قوة الحياة ، والفن نبوءة لأنه تفجير طاقات الانسان ليرى فى لحظات التوهج مسيره ومصيره ، وكل منهما ان لم يعرف نهجه وقدرته تحول من النبوءة الى الرهان ، تخبط لا يدرى أى مسلك يؤدى به الى الامساك بزمام المستقبل. وما يعنينا فى الدرجة الأولى من ذلك هو أن « **العهد الآتى** » لم يكن له ان يتشكل هكذا الا على أساس تصور معين لمراحل زمنية ثلاث : هى الماضى والحاضر والمستقبل ، وكل من هذه المراحل يستوعب آمادا بالغة الطول ، فالشاعر يطمح الى ان يكتب لنا انجيل العصر الحديث الذى يقف مع العهدين القديم والجديد ، بل ينزع الى الحلول بديلا عنهما، والمحور الاستبدالى الكامن وراء النسق الشكلى الديوان كله يتمثل فى أن متلقيه لا يسعه ان يستأنف فهمه ابتداء من الصفر ، فهو يستلزم أسفارا ومزامير سابقة ، ثم يطرح نموذجا جديدا يحاكيها وينقضها ، وهذا يفرض على القارىء الواعى حركة متذبذبة دائبة فى اتجاهين :

احدهما : النفاذ من النص الماثل امامه الى نظيره الباطن لادراك جميع تفاصيل المفارقات والمخالفات المستمرة .

وثانيهما : نظم العناصر الماثلة فى نسقها لاستخراج دلالتها التركيبية التى تختلف بالضرورة عن دلالة الجزئيات ومقابلاتها.

٣ ـ ٣ . على ان توظيف الانماط التراثية اذا تم هكذا على مستوى الصيغ ـ لا على مجرد الموضوع او الاطار العام ـ يضع القارىء دائما على حافة نوع خاص من التوتر يمكن أن نطلق عليه توتر التذكر ، فلا يستطيع ان يمضى فى تلقيه للنص دون ان يستحضر تداعيات نظيره فى المستوى المستشار ، ودون أن يقارن بشكل دائم بين ما يؤديه كل من الطرفين . واذا كان القارىء العادى يكتفى بلمح المشابه ويستعد باكتشاف المواقعات من السرىء المثقف يتوتر لهذه المشابه ولا يرتاح حتى يدرك المخالفات ويضع يده على مناط المفارقة ، اذ ان هذا هو السبيل الحقيقى لاعادة انتاج دلالة النص الجديد . ومن بين الاستخدامات التراثية نجد ان توظيف النصوص الدينية فى الشعر يعد من انجح الوسائل ، وذلك لخاصية جوهرية فى هذه النصوص تلتقى مع طبيعة الشعر نفسه ، وهى انها مما ينزع الذهن البشرى لحفظه ومداومة تذكره كما اسلفنا ، فلا تكاد ذاكرة الانسان فى كل العصور تحرص على الامساك بنص الا اذا كان دينيا او شعريا . وهى لا تمسك به حرصا على ما يقوله فحسب ، وانما على طريقة القول وشكل الكلام ايضا . ومن هنا يصبح توظيف التراث الدينى فى الشعر ـ خاصة ما يتصل منه بالصيغ ـ تعزيزا قويا لشاعريته ودعما لاستمراره فى حافظة الانسان . وهذا ما ينجح شاعرنا فى استثماره باعتماده على جانب الصيغ من التراث الدينى فى هذا الديوان .

٤ ـ ٣ . فالمحور الأساسى لقصائده هو استبدال العناصر الدينية المقدسة واحلال عناصر اخرى محلها ، متكئا فى نفس الوقت على السياق الشكلى للنصوص القديمة ، حيث يصبح « توازى الموقع » المصدر الرئيسى فى توليدالدلالة الجديدة .

فعندما يضع أمل دنقل لقصيدته الأولى عنوان « صلاة » فانه يستحضر بذلك اكثف لحظات التجربة الدينية التقليدية ، فاذا شرعنا فى قراءة صلاته وجدناها منذ السطر الأول تعبيرا لاذعا عما يتم فى العصر الحديث من انتهاك للقدسية اذ يقول :

« ابانا الذى فى المباحث . نحن رعاياك .
باق لك الجبروت
وباق لنا الملكوت . وباق لمن تحرس الرهبوت »

فالمقطع وتوزيع الجمل وبنية الكلمات التالية تنتمى لعالم الصلوات المسيحية ، لكن المصلى له لا يقيم فى السماء كما تعودنا ، وانما فى .. المباحث . ! وينبغى الا نغفل عنصرا مميزا فى هذا الاستبدال وهو الناجم عن دهشة المتلقى نتيجة لضعف احتمالات التوقع . فعندما يقرأ مطلع الجملة يكاد يكون مطمئنا الى ان تكملتها ستأتى من بقية المصاحبات « فى السماء » لكنه اذ يجد « فى المباحث » وهى لم تخطر له على ذهن فان كمية المعلومات او الافادة الناجمة عن ذلك تربو بكثير على كمية الافادة فى الحالة العادية ، طبقا للقانون الاعلامى الشهير الذى يؤكد ان هناك تناسبا عكسيا بين درجة الاحتمال ودرجة الاعلام ، فكلما قل الاحتمال زاد الاعلام والعكس بالعكس . وهو القانون الذى يستغل فى الدعاية للفت النظر ، ولكنه يستغل دائما فى الفن لأسباب تتجاوز مجرد لفت النظر وتتصل بتوليد المفارقة وتلقيح الدلالة وانتاج التأثير الجمالى المطلوب . والمفارقة هنا بين السماء والمباحث باعتبارهما طرفى نقيض فيما تمثلان من قيم ، وحتى اختيار كلمة المباحث العامية التى قد تشير الى المكان او المؤسسة او المخلوق الغريب الذى يصنع المكائد بداخلها، كل ذلك يفضى الى سقوط القارىء فى بؤرة الاستبدال وفاعليته .

٥ ـ ٣ . ولذا كانت هذه الفقرة قد اعتمدت على توازى الموقع بين الكلمات فان الفقرة التالية تستثير الشطر الثانى من انساق الدينى الاسلامى عن طريق توازى الصيغ بينهما وبين آيات محددة من سورتى **«العصر»** و **«المؤمنون»** اذ تمضى هكذا :

« تفردت وحدك باليسر . أن اليمين لفى خسر . أما اليسار ففى العسر . الا الذين يماشون . الا الذين يعيشون . يحشون بالصحف المشتراة العيون فيعشون . الا الذين يشون . والا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت »

فيخضع القارىء ـ كما قلنا ـ لتوتر التذكر، ويدرك بتوازى الصيغ ان انتهاك العدالة والقدسية الذى تمارسه هذه المؤسسات يتم التعبير عنه بمعادل اسلوبى جارح . كما يتم الربط بين الفقرة الاولى من الصلاة والفقرات التى تليها عن طريق القافية التائية التى تتوزع على نهايات المقاطع ، لا كمجرد حلية موسيقية خارجية ، وانما كقرار غائر يحدد مراحل ايقاع الصيغ ، ويشبع بالتكرار المركز فى المقطع الاخير المقابل الختامى للمطلع ، مما يعطى للقصيدة شكلها المنتظم ووحدتها العميقة .

(٤)

١ ـ ٤ . وبالرغم من أن مجموعة « العهد الآتى » ذات قوة آسرة تغرى باستمرار التناول النقدى ، فاننا مضطرون لأن نخلع انفسنا من منطقة جاذبيتها لنعود كما وعدنا الى شرح فكرة التزاوج والتمثيل لها ، فنجد أنها تعنى ـ كما المحنا ـ « بروز عناصر متعادلة ـ من الوجهة الصوتية والدلالية » فى مواقع متعادلة من القصيدة » ولا يقتصر مفهوم التعادل على مجرد التشابه ، بل يندرج تحت مقولة أخرى

هي امكانية التبادل . كما ان المواقع ليست قاصرة على الموقع النحوي في الجملة الصغيرة ، بل تشمل اوضاع البنية الكلية للقصيدة . وهذا التزاوج باعتباره **((البنية الأم))** للصيغ الشعرية يتم رصده على عدة مستويات لغوية من اهمها النحوي والدلالي ، ويلتقي في تأثيره مع عامل آخر حاسم في تشكيل هذه البنية ، وهو ما يطلق عليه **((الرحم التقليدي))** المنتج للصيغ الشعرية ، ويتمثل في مجموعة التكرارات التي تفرضها بنية القصيدة التقليدية من وزن وقافية . فاذا اخذنا في الاعتبار ان التزاوج الدلالي يستوعب الانماط التصويرية للشعر ويبرز نظامها الداخلي ادركنا ان هذا النموذج الثاني من نماذج وصف الأداء الشعري يساعدنا على التحقق من طبيعة عملية انتاج الدلالة في الشعر على مستوى القصيدة المفردة بعد ان تمكنا عن طريق النموذج الاول من وصف **((الميكانيزم))** العام . ونستطيع حينئذ أن نعثر على العصب الموحد للقصيدة في مستواها العميق ، لا من خلال وحدة الموضوع ولا الايقاع ولا التأثير ، فكل هذا يمكن ان يتم في نص نثري او نظم غير شعري ، وانما بفضل تحقق هذا النظام الكامن بين وحداتها التركيبية بمستوياتها المديدة . كما يمكننا حينئذ ان نتحقق من فرض آخر اشرنا اليه من قبل ، وهو ان خواص التعبير عنصر اساسي مكون لدلالة النص باجراءاته الموسيقية والتركيبية والرمزية ، وان هذه الاجراءات مجال مفتوح للتحليل لا يستنفد مرة واحدة ، ولا تنتهي امكاناته في التجربة الأولى ، ومن ثم لا يمكن اتهامه بالقصور بعد اية محاولة ، اذ يظل قابلا لتزايد المعرفة ، مادام التزم نهجا علميا يحول بينه وبين التناقض او التكرار .

٢ ــ ٤ . وقد اخترنا للتمثيل لمبدا التزاوج قصيدة اخرى من نفس المجموعة التي اخترنا منها القصيدة السابقة ، وهي **قصيدة « السويس » من ديوان « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة »** . وتتكون القصيدة من قسمين مرقمين (١ ــ ٢) وتنتهي بتساؤل ، ويمثل كل قسم منها كتلة متميزة تتبع نسقا تركيبيا مختلفا عن نظيره . وفي تحليلها يمكننا ان نكتشف التزاوج المولد لدلالتها على ثلاثة مستويات :

ــ المستوى الأول يعتمد على تكرار نمط العلاقات الأفقية بين العناصر المكونة لكل وحدة ، وهي علاقات نحوية في حقيقتها ، لكنها ذات طبيعة صوتية هي التي يعتد بتأثيرها .

ــ المستوى الثاني يتمثل في العلاقات الراسية بين هذه العناصر المتقابلة ، وهي ذات طابع دلالي جزئي .

ــ اما المستوى الثالث فيعتمد على التزاوج بين الوحدتين الرئيسيتين ويوضح دور التساؤل الاخير ، مما يؤدي الى بروز الدلالة الكلية للقصيدة .

٣ ــ ٤ ــ يتالف القسم الأول من ثلاث وحدات تخضع لنمط متكرر وتدخل عليه تنويعات مثرية ، ويتالف نمط الوحدة الأولى من العناصر التالية :

فعل ماض + ضمير فاعل متكلم + متعلقات من النواصب والمجرورات .

ولانه نمط بسيط يكاد يكون هو الشائع في الجملة العربية فان الشاعر مضطر الى ادخال تنويعات عليه تكسر رتابته ، لكنها تخضع بدورها لنوع من النظام الدقيق . فبعد ان تتوالى ثلاثة افعال على نفس النمط :

عرفت هذه المدينة الدخانية
مقهى فمقهى .. شارعا فشارعا
رأيت فيها (اليشمك) الأسود والبراقعا
وزرت أوكار البغاء واللصوصية

يأتي الفعل الرابع مسبوقا بالجار والمجرور :

على مقاعد المحطة الحديدية
نمت على حقائبي في الليلة الاولى

ثم يتحول الفاعل الى اسم آخر ويظل الفعل ماضيا :

وانقشع الضباب في الفجر .. فكشف
البيوت والمصانعا
والسفن التي تسير في القناة كالاوز .

اما الوحدة الثانية فتبدا بالفعل رايت الذي يقيم تزاوجا تاما مع افعال الوحدة الاولى ، أي يكرر بالضبط نمطها الصرف ، ولكنها لا تلبث أن تمضي في اتجاه آخر، اذ تستغرق في وصف المفعولين :

(رأيت عمال السماد
يهبطون من قطار ((المحجر)) العتيق
يعتصبون بالمناديل الترابية
يدندنون بالمواويل الحزينة الجنوبية
ويصبح الشارع دربا فزقاقا فمضيق
فيدخلون في كهوف الشجن العميق
وفي بحار الوهم : يصطادون أسماك سليمان الخرافية)

ولأن هذه الوحدة ليست سوى جملة حالية كبرى تستحضر الذكرى وتمثل الرؤية المحسوسة فانها خروج واضح على النمط بالرغم من انها تابعة للفعل الرئيسي المزاوج « رأيت » فهي مضارعات مجرورة الى منطقة الماضي ، لكن تكرارها وقوة حضورها يجعلانها انتهاكا للنسق السائد ، مما يدفع الشاعر الى وضع الوحدة باكملها بين قوسين .

وتعود الوحدة الثالثة لتثبيت النمط بقوة وتركيز شديدين :

عرفت هذه المدينة
سكرت فى حاناتها
جرحت فى مشاحناتها
صاحبت موسيقارها العجوز فى تواشيح الغناء

ثم تختم بجملة تتزاوج مع ختام الوحدة الثانية تزاوجا يتميز بالتصعيد الناجم عن التكرار :

وفى سكون الليل ، فى طريق بور توفيق
بكيت حاجتى الى صديق
وفى أثير الشوق : كدت أن أصير ذبذبة

اما القسم الثانى من القصيدة الذى يرقمه الشاعر بالرقم(٢) تمييزا له عن الاول وتحديدا للمنعطف الذى يأخذه فهو يبدأ بالظرف «والآن» ليضع اللحظة الحالية مقابل الماضى المستحضر ويمهد لمجموعة من الافعال المضارعة التى تمثل النمط المكرر فى عملية التزاوج الأفقى ، وهى مسندة لاسم ظاهر فى أبياتها العشرة الأولى ، لا يخرج عن ذلك سوى البيت الثالث الذى يسند لضمير المتكلم :

اذكر مجلس اللاهى .. على مقاهى الاربعين

مما يجعله لونا من التوطئة للنمط الذى سيغلب بعد ذلك حيث يسند المضارع للمتكلم ، ويتكون النمط المكرر بالاضافة للفعل والفاعل من جار ومجرور ، فيتوالى تزاوج تام فى مثل :

ويسقط الاطفال فى حاراتها
فتقبض الايدى على خيوط طائراتها
وترتخى هامدة فى بركة الدماء
وتأكل الحرائق ..
بيوتها البيضاء والحدائق .

ونلاحظ أن الخروج على النمط فى البيت الاخير يعد بدوره تمهيدا للانتقال الى ما يشبه الوحدة الجديدة التى يتغير فيها فاعل المضارع فيصبح ضمير المتكلمين اولا ليتخلص بعد ذلك من صيغة الجمع ويعود الى صيغة المتكلم المفرد التى بدأت بها القصيدة :

ونحن ها هنا .. نعض فى لجام الانتظار

نصغى الى انبائهـا .. ونحن نحشـو فمنا ببيضة الافطار

فتسقط الايدى عن الأطباق والملاعق
اسقط من طوابق القاهرة الشواهق
ابصر فى الشارع اوجه المهاجرين
اعانق الحنين فى عيونهم والذكريات
اعانق المحنة والثبات .

وتظل صنيع هذه الابيات أمينة للنمط المذكور ، لكن التزواج الأفقى فيهـا لا يقتصر على التركيب الصرفى والنحوى ، بل يشمل ما يطلق عليه « الرحم التقليدى » المتمثل فى الوزن والقافية ، ويشمل شيئا ادق من ذلك وهو الايقاع الصوتى المتعادل للمكونات الموسيقية لمجموعات الحروف المستعملة التى تبرز بشكل منتظم فى مرافع متعادلة ، مما لا يتسع المجال الآن للافاضة فى شرحه وتحليله بالرغم من أهميته .

٤ ـ ٤ . فاذا انتقلنا الى المستوى الثانى الذى يتصل بالعلاقات الراسية بين العناصر المتقابلة وجدنا صلة دلالية حميمة بين كل الافعال المكونة له مادامت تنتمى لنفس النمط ، فالافعال (**عرفت: رأيت : زرت : نمت**) تمثل ثنائيات متزاوجة دلاليا بين المعرفة والرؤية من جانب والزيارة والنوم من جانب آخر ، وحين تغير الفاعل أصبحت الافعال (**انقشع : كشف**) وهما ثنائى متكامل دلاليا ايضا . وفى الوحدة الثانية لا يصبح التعادل بين العناصر المكونة قائمـا على التشابه أو التقابل الدلالى ، بل يعتمد على التوالى الحركى » يهبطون : يعتصبون **يدندنون : يدخلون « كهوف الشجن »** : **يصطادون « الوهم »** وتعززه بعض العناصر المتقابلة الأخرى مثل (**المناديل الترابية : المواويل الحزينة الجنوبية : أسماك سليمان الخرافية**) . وفى الوحدة الثالثة تأخذ المعرفة ابعادا درامية . اذ تتوالى افعالها متصاعدة (**سبحت : سرت**) و (**بكيت : كدت أن أصير ذبذبة = تذبذبت**) .

وتمضى الافعال فى القسم الثانى فى مجموعات ثنائية يضا بين (**تحصدها النيران : لا تلين**) (**يقتسمون الخبز الدامى** : « **يقتسمون » الصمت الحزين**) (**يفتح الرصاص : يسقط الاطفال**) (**تقبض الايدى : ترتخى**) (**تأكل الحرائق** : **نمض « فى لجام الانتظار »**) (**نصغى الى الانباء « وكأننا نملأ اذننا كلاما » : نحشو « فمنا ببيضة الافطار** (**تسقط الايدى عن الاطباق : أسقط من طوابق القاهرة**) (**ابصر أوجه المهاجرين : أعانق فى عيونهم**) .

٥ ـ ٤ . واخيرا تبرز لنا من التقابل بين هذين القسمين المفارقة التى يقيمها الشاعر بين الخطتين : أحداهما تنتمى الى ماضى الذكريات الحلوة والتجارب الساخنة الاليفة التى تربطه على الصعيد الشخصى بهذه المدينة ، والثانية تتمثل فى هـذا الحاضر الدامى الاليم ، الذى تأكل فيه الحرائق بيوتها البيضاء . وتأتى هذه المفارقة لتعزز مفارقة أخرى هى بيت القصيد ، وهى التى تقوم بين مكانين ــ او عالمين ــ فى نفس اللحظة الحاضرة : عالم السويس بدماره وتضحياته ، وعالم القـاهرة بحياتهـا الرتيبة

اللاهية ، ويؤدى احتكاك هـذين العالمين الى الشرارة الأخيرة فى القصيدة المتمثلة فى هـذا التساؤل :

هل تأكل الحرائق
بيوتها البيضاء والحدائق
بينا تظل هذه القاهرة الكبيرة
آمنة .. قريرة ؟
تضىء فيها الواجهات فى الحوانيت ، وترقص
النساء على عظام الشهداء ؟

لكن غيبة الفاعل الشخصى فى هـذا المقطع الاخير تومىء الى تعميم التجربة وقربهـا من التعبير المباشر فى اللحظة التى كان «الميكانيزم» الخاص بها قد أوشك على النجـاح فى انتـاج دلالتهـا دون حاجة لهـذه النهـايات الصريحة الحكيمة .

٦ ــ ٤ ، ومـع أن التحليـل لم يأخذ مداه ، لم يستنفد جميع امكانياته بعد ، الا أنه بحسبنا أن نقف عنـد هـذا القدر فى تأصيـل المنهج والاشـارة الى امكانيـات تطبيقه ، مطمئنين الى ان كل قصـيـدة تولد شفرتها الخاصـة ، بحيث تتمثـل الرسالة الفريدة لها فى بنيتهـا ذاتهـا ، ومستيقنين من أن محاولات الاقتراب من الشعر ان لم تجتهـد فى فك رموزه واكتشـاف عالمه وتوضيح نظامه ، وتكف عن دس انفها فى حياة الشاعر وعواطفه وتصوراته الخاصة فهى ثرثرة لا تغنى فتيلا فى التقدم نحو ادراك علمى لطريقته المتميزة فى انتاج دلالته وتشفير كلماته .

● ● ●



فصول

●● تعتزم المجلة تخصيص الأعداد القادمة للموضوعات التالية :

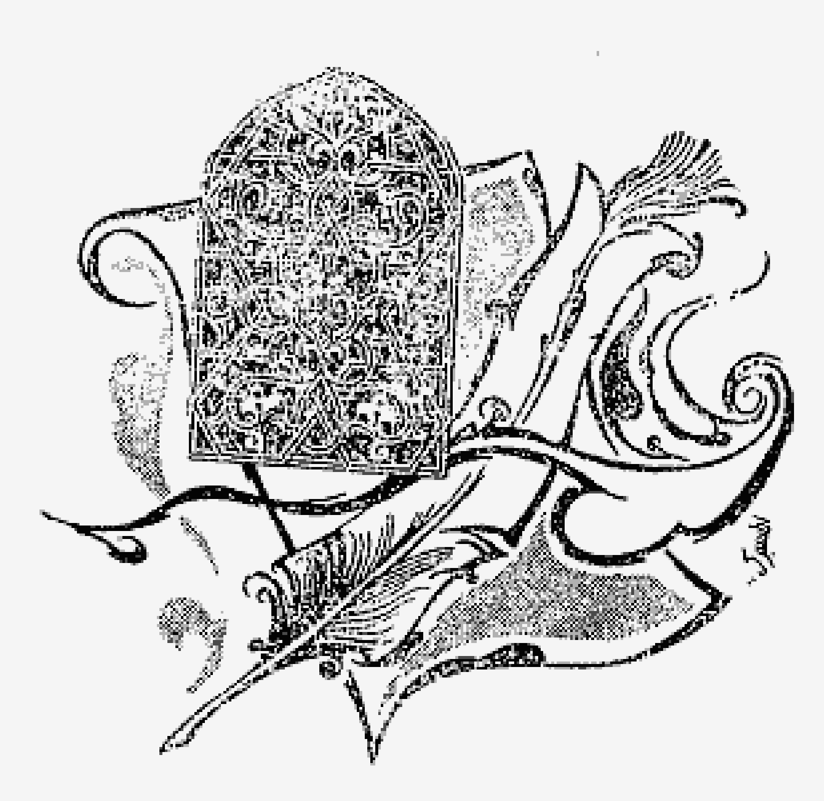
● العدد الثـانى	مناهج النقد الأدبى المعاصر	أول ينـاير ١٩٨١
● العدد الثالث	قضـايا الشـعر المعاصر	أول ابريـل ١٩٨١
● العدد الرابع	مشـكلات الرواية والقصة	أول يـوليو ١٩٨١
● العدد الخامس	المسرح الحديث : قضاياه واتجاهاته	أول أكتوبر ١٩٨١

وتدعو المجلة الباحثين فى الوطن العربى الذين يرغبون فى الاسهام بالكتابة فى هذه المجالات التفضل بموافاتنا باقتراحاتهم لتضمينها فى خطة هذه الأعداد .

التراث و التجديد

تأليف . الدكتور حسن حنفي
عرض د. عبد المنعم تليمة

●● هذه خطة طموح ، غايتها أن يتحول الاصلاح الدينى الحديث فى العالم الاسلامى الى نهضة وطنية وقومية وانسانية شاملة . ولا يتبدى طموح الخطة فى غايتها ، وانما يتبدى فى السبيل الى تلك الغاية ، وهو سبيل عريض يضم مناهج البحث فى التراث القديم ، والنظر الى التراث باعتباره مشكل الثقافة الوطنية ، وطرائق تجديد هذا التراث . وضع المؤلف خطة (مشروعة) فى أقسام ثلاثة : مهمة القسم الأول (موقفنا من التراث القديم) اعادة بناء العلوم التقليدية من حقائق الحضارة الاسلامية ذاتها بالدخول فى بنائها ، والرجوع الى أصولها لبيان نشأتها وتطورها ، سواء بالنسبة الى كل علم او بالنسبة الى مجموع العلوم . ومهمة القسم الثانى (موقفنا من التراث الغربى) بيان حدود الثقافة الغربية ومحليتها بعد أن ادعت الشمول والعالمية ، واخراج أوربا من محور التاريخ وردها الى حجمها الثقافى فى الثقافة العالمية الشاملة . وفى نفس الوقت يعرض هذا القسم الحضارة الاسلامية فى موازاة للحضارة الغربية عرضا نقديا تاريخيا . وغاية القسم الثالث (نظرية التفسير) اعادة بناء الحضارتين معا ابتداء من أصولهما الأولى فى الوحى ، لأن الغاية النهائية هى الوحى ذاته وامكانية تحويله الى علم انسانى شامل ، ولا يتم هذا الا عن طريق (نظرية فى التفسير) تكون منطقا للوحى . اخرج المؤلف ــ من هذا المشروع الكبير ــ الكتاب الذى بين أيدينا ، وهو يحتوى على المقدمات النظرية للمشروع كله .



يصدر المؤلف ــ فى هذه المقدمات النظرية ــ عن مفهومات للحضارة والتاريخ والفكر والواقع ، وترتبط هذه المفهومات عنده بمصدر التراث وغاية التجديد . فالغالب ــ لديه ــ أن كل الحضارات المعروفة حضارات مركزية نشأت من مركز واحد هو الدين . وقد نشأت الحضارة الاسلامية حول الكتاب والسنة ونسجت حولها العلوم الاسلامية العقلية الأربعة : الكلام والفلسفة والتصوف والأصول . حضارتنا هى الحضارة الاسلامية ، هى الحضارة التى نشأت حول الاسلام باعتباره معطى تاريخيا ، باعتباره واقعة حضارية حدثت فى التاريخ . وهذه الحضارة ذات طابع كلى شامل ولقد نهضت على مصدر ذى طابع كلى شامل وهو الوحى . ليس الوحى مصدرا للعلوم الاسلامية العقلية الأربعة فقط بل اننا لنجد ــ فى تاريخ الحضارة الاسلامية ــ بواعث العلوم الرياضية والطبيعية والانسانية وموجهاتها فى توجيهات الوحى . تكونت حضارتنا الاسلامية أساسا من تحويل النص الموحى به الى معنى ، وتحويل المعنى الى بناء

نظرى ، فاصبح الوحى هو العلم الانسانى الشامل فى هذه الحضارة • لقد ثبتت حقائق الوحى على أسس عقلية واستقر الوحى ثقافة وحضارة • وتأسيسا على ذلك فان الخاصية الأولى للتراث أنه وحى يتحول الى حضارة • الوحى مصدر التراث ، والوحى الاسلامى بطبيعته لا يفصل بين الدين والواقع ، فقد كان الوحى تلبية لنداء الواقع ، وقد تضمن الوحى الواقع فى باطنه وتكيف طبقا لتطوره • فاذا توجهنا الى التراث — مجددين — تحدونا حاجات واقعنا ، فانما ينهض توجهنا على اعادة بناء هذا التراث من داخله ، باعادة بناء العلوم الموروثة مستعينين بوسائل من قلب ثقافتنا المحلية الخالصة • واعادة بناء تلك العلوم الموروثة انما تكون بلمح (وحدتها) فى علم واحد يكون مرادفا للحضارة نفسها • هنا تكون غاية التجديد هى تحويل الوحى — مصدر كل العلوم الموروثة وموجهها — الى علم • فى هذا رد للتراث الى مصدره الأصيل ، ووصول بالتجديد الى غايته المرتجاة • البداية الوحى والنهاية العلم •

التراث القديم أى تراث قديم — حى بين البشر الأحياء موجه للواقع ، فهو المخزون النفسى الشعورى عند الجماهير • ومشكل (التراث والتجديد) عام فى كل الحضارات • ويتبدى هذا المشكل عندما يتوجه الباحثون والمفكرون والعلماء الى الكشف عن الأساس الشعورى للظاهرة الحضارية ولموجهات السلوك فى الواقع الماثل • ان الحضارة موقف شعورى• وتجديد التراث الاسلامى انما هو عملية وصف السلوك فى الواقع الراهن وتحويل الوحى الى نظام مثالى لهذا الواقع • تجديد التراث هو وصف لسلوك الجماهير وتغيير هذا السلوك لصالح قضية التغير الاجتماعى • ان الماضى والحاضر يعيشان فى الشعور ، ووصف الشعور هو فى نفس الوقت وصف للمخزون النفسى المتراكم من الموروث فى تفاعله مع الواقع الحاضر اسقاطا من الماضى أو رؤية للحاضر • فتحليل التراث هو فى نفس الوقت تحليل لعقليتنا المعاصرة وبيان أسباب معوقاتها • وتحليل عقليتنا المعاصرة هو فى نفس الوقت تحليل للتراث كما كان التراث مكونا رئيسيا فى عقليتنا المعاصرة • ومن هنا يسهل علينا رؤية الحاضر فى الماضى ورؤية الماضى فى الحاضر • غاية المجدد يقظة الشعور ، أن يعى الانسان موقفه فى الحياة حتى يشعر بذاته وبما حوله وبأبنية الواقع ومدى بعدها عن الأبنية المثالية فى الوحى •

يرى المؤلف أن عملية التراث والتجديد — ان وجهها منهج سديد — عملية حضارية تكتشف التاريخ فتعين على الوصول الى تحديد : فى أى مرحلة نعيش ؟ • وتضيء للحاضر فتعين على الوصول الى تحديد : من نحن ؟ • وهى عملية علمية غايتها (التنظير المباشر للواقع) ضد خطأين شائعين : الأول هو الذى يتحدث عن العصر وكأن العصر يحتوى على حلوله فى ذاته • والثانى هو الذى يبدأ باستنباط الواقع من نظرية مسبقة • وقدرة هذه العملية على التنظير المباشر للواقع تتبدى فى قدرتها على مد هذا الواقع بنظريته التى تفسره وتغيره • فالتراث — هنا — هو نظرية الواقع ، والتجديد هو اعادة فهم التراث ليمكن رؤية الواقع ومكوناته • هذه العملية هى تأسيس قضايا التغير الاجتماعى فى منظور تاريخى ، بتفسير الالهيات على انها اجتماعيات ، وبتحويل الدين من علم للعقائد الى علم انسانى ، من أجل المحافظة على الاستمرار فى الثقافة الوطنية وتأصيل الحاضر ودفعه نحو التقدم • تتغيا هذه العملية تطوير الفكر الاصلاحى والانتقال به من الاصلاح الى النهضة ومن اعادة التفسير الى تأسيس العلم ، ومن الاصلاح النسبى الى التغيير الجذرى • هى — هذه العملية — وريثة حركات الاصلاح الدينى الحديثة التى بدأت منذ أكثر من قرن ، وكانت محاولات جزئية ، وكانت تتم باسم العقل • تتم هذه العملية الراهنة باسم الواقع •

يضع المؤلف — متوسلا بما سلف — مفهوماته لمعنى التراث ومستوياته ، ولطرق التجديد وموضوعاته :

التراث مخزون نفسى عند الجماهير • فاذا كانت البداية العلمية للتغيير تعنى البدء بالواقع واعتباره هو المصدر الأول والأخير لكل فكر فان القيم القديمة التى حواها التراث جزء من هذا الواقع • ان الأفكار أنماط حياة ومناهج سلوك. فنحن نعمل بالكندى فى كل يوم ونتنفس الفارابى فى كل لحظة ، ونرى ابن سينا فى كل الطرقات • لقد ساد الاختيار الأشعرى أكثر من عشرة قرون وقد تكون هذه السيادة معوقا من معوقات عصرنا ، والاختيار البديل — الاختيار الاعتزالى — قد يكون أكثر تعبيرا عن حاجات كانت البداية العلمية للتغيير تعنى البدء بالواقع المباشر ورؤية التراث فيه أو تحليل التراث على أنه مخزون نفسى عند الجماهير هو فى نفس الوقت منهج نفسى اجتماعى : نفسى لأنه يقوم على تحليل شعور الناس وسلوكهم ، واجتماعى لأنه

يهدف الى تحليل الواقع والى أى حد ترتكز هذه الأبنية على أبنية نفســية أخرى عند الجماهير · ولما كانت هـذه الأسس النفسية ذاتها ناشئة من موروث حضارى فانه يتعين تحليل هذا الموروث ومعرفة ظروف نشاته ·

عمليـة التراث والتجديد اذن تنتظم ميـادين ثلاثة :

الأول تحليل الموروث القديم وظروف نشاته ومعرفة مساره فى الشعور الحضارى ·

والثانى تحليل الأبنية النفسية للجماهير والى أى حـد هى ناتجة عن المـوروث القـديم أو عن الأوضاع الاجتماعية الحالية ·

والثالث تحليل أبنية الواقع والى أى حد هى ناشئة من الواقع ذاته ودرجة تطوره أم أنهـا ناشـئة من الأبنية النفسـية للجماهير ، هـذه الأبنية التى ترتد الى الموروث القديم · تهدف هذه العملية اذن الى الانتقـال من علم اجتماع المعرفة الى تحليل سـلوك الجماهير ، اى من العلوم الانســانية الى الثقافة الوطنية ، ومن الثقـافة الوطنية الى الثورة السياسية والاجتماعية ·

وعمليـة التراث والتجديد رد فعل عـلى أزمة التغيير للواقع الاجتمـاعى نظـرا لتعثر محاولات التغيير واصطدامها جميعا بقضية التراث كمخزون نفسى عند الجماهير · من هنا فان هـذه العمليـة جزء من العمـل الأيديولوجى للبـلاد النامية ، اذ انها عمـل على الواقع ، ومحاولة للتعرف على مكوناته الفكرية والنفسية والعملية ، انها قضية تصفية المعوقات الفكرية للتنمية ووضع أسـس فكـرية جـديدة لتطـوير الواقـع · فـاذا كان ما تشـكو منه البـلاد النـامية عـلى المسـتوى الايديولوجى هو عدم الوضوح النظرى والتذبذب بين ايديولوجيات الغرب والشرق معا ، فان عملية التراث والتجـديد هى الكفيلـة بتحقيـق هـذا الوضـوح النظرى وصـياغة أيديولوجية قوميـة للبلاد النامية تنبع من أرضـهـا ، وتمتد جذورها فى تاريخها وتجيب متطلبـات واقعها ، تكـون الأيديولوجية حينئذ تعبيرا عن الثقافة الوطنيـة للشعوب ، وتأكيدا لذاتها وابقاء على هويتهـا · لا تعنى هذه العملية اصـلاحا نظـريا للقديم بل تعنى تغيير الواقع تغييرا جذريا بالقضـاء عـلى أسباب التخلف من جذوره النفسية . مهمـة التجديد اذن عملية وليست نظرية وهى المساهمة فى البناء النظرى للواقع وذلك بالقضـاء عـلى الأفكـار الثابتة فيه والأحكام المسـبقة التى لا يمكن أن تكـون أساســا نظريا لتغيير الواقع ·

التجديد جزء من البناء النظرى للواقع وجانب من الايضاح للسلوك ، فالتراث ليس غاية فى ذاته بل وســيلة لتحريك الجمـاهير وتغيير الواقع · ويدفع المؤلف بأن هذا المنهج لا يعنى الوقوع فى نظرة مثالية تود تغيير الواقع بتغيير الأفكـار وتفسـير الظواهـر الاجتمـاعية بتغيير أبنيتهـا القومية · ذلك ــ يقول ــ لأن التراث القديم مازال حيـا فى وجدان الجماهير ومازالت القيم الموروثة هى الموجهــة لسلوكهــا · وعنده أن الظاهرة المدروسة ــ الحضارة وأثر التراث القديم فى البناء الثقـافى الراهن ــ ظاهـرة شـعورية ، أى ان الأبنية (اجتماعية وسياســية واقتصـادية) والأبنية القومية من نظريات وآراء وموروثات تم توحيدها فى الأبنيـة الشـعورية وهى الأبنيـة الفعليـة التى تحدد سـلوك الجماهير · لديه أن الواقع خارج الشـعور خواء والنظرية خـارج القصــد لا فعل لها ، لان الأفعال والوقائع انما تتحدد بكونها أبنية للشعور ·

تعبر عملية التراث والتجديد أيضـا عن أزمة أخرى هى أزمة الدراسات الاسلامية · فاذا كانت أزمة التغيير أزمة الثـورة فى واقعنـا ، فان أزمة الدراسات الاسـلامية هى أزمة البحث العلمى · لذلك كانت هذه العملية تعبيرا عن أزمتين : أزمة التغيير الثورى وازمة البحث العلمى · لهذا فان مهمـة البـاحـث المعنى بتجديد التراث ليسـت الأخبار والتعريف وانما مهمته ارجاع الظواهر الفكرية الى أصولها الأولى ــ الكتـاب والسـنة ــ لمعرفة كيفية خروجها منها ومحـاولة العثور على منهج أو مناهج دائمة ومتكررة يمكن بواسـطتها العثور على منهج اسلامى عام . ليس المطلوب الآن هو الأخبار بل المطلوب اكتشاف (تصورات العالم) فى علومنا القديمة التى تحدد نظرتنا الى واقعنا المعاصر ، والبحث عن موجهات سـلوكنا فى أبنيتنا النفسية القديمة التى ورثناها ·

ويحدث التجديد ــ كما يراه المؤلف ــ بعدة طرق ، بعضـها خاص باللغة ، وبعضـهـا خاص بالمعانى ، والبعض الثالث خاص بالأشياء ذاتها ، حســب أبعـاد الفكـر الثلاثة (اللفظ والمعنى والشىء) ·

وعند المـؤلف أن حركات التجديد لم تتوقف سواء فى الماضى أو فى العصر الحديث ، الا انها كلها مازالت نسبية جزئية ولم تؤد الى نتائج حاسـمة سواء على المستوى النظرى أو فى التطبيق العمـلى واللغة من أسباب هذا الاخفاق ، وذلك لأن لغة المجدد مازالت الهية ، دينية ، تاريخية ، قانونية. مجردة · ومازالت اللغة التقليدية تسـتعمل

للتعبير عن المعانى الضمنية ممايؤدى الى نقص فى التعبير وفى التوصيل . ولن تتحول حركات التجديد المعاصرة ـ كما يرى ـ الى حركات جذرية الا بتجديد ، اللغة ولن يتحول الاصلاح الى ثورة الا بالتخلى عن اللغة التقليدية والتعبير عن المضمون الموروث سواء فى المعنى أو فى الشىء المشار اليه بلغة جديدة تتوافر فيها شروط العصر ، وعلى رأسها لغة العلم التى يمكن للآخرين التعامل بها ، وتحقيق ما نصبو اليه من قيام حركات للتجديد كلية شاملة ، جذرية أصلية ـ تكوينية جادة ، تهدف الى نقل حضارتنا من طور قديم الى طور جديد . وقد تطورت الحضارات الانسانية وانتقلت من طور الى آخر بفعل منطق التجديد اللغوى . فاذا كان اكتشاف العلوم مرهونا بنشأة اللغة فان تاريخ الانسانية كله مرهون بتجديد اللغة .

ومن جهة ثانية ـ بعد التجديد اللغوى ـ فان التجديد هو اعادة قراءة التراث بمنظور عصرى ، حسب المستويات الحديثة للتحليل ، واهم هذه المستويات الشعور . والشعور مستوى أخص من الانسان ، وأهم من العقل ، وأدق من القلب وأكثر حيادا من الوعى ، يكشف عن مستوى حديث للتحليل موجود ضمنا داخل العلوم التقليدية نفسها ولكن نظرا لظروف نشأتها لم يوضع فى مكان الصدارة ، ولم تعط له الأولوية الواجبة ، ولكنه يفهم ضمنا ، ويقرأ فيما بين السطور . ان الشعور موجود ، ولكنه خفى . فى الالهيات وفى العلوم التقليدية .

ومن جهة ثالثة ـ بعد التجديد اللغوى ومستويات التحليل ـ فان واقع البيئة الثقافية مستوى ثالث . فقد نشأت العلوم التقليدية من واقع للحضارة القديمة وعلى مستواها الثقافى وفى واقعها التاريخى . وحدد ذلك الواقع بناء كل علم ، ماهيته ، ومناهجه ، ونتائجه ، ولغته . فالعلوم القديمة بهذا المعنى ليست علوما مطلقة ثبتت مرة واحدة والى الأبد بل هى علوم نسبية حاولت التعبير عن الوحى فى اطار نوعية الثقافة الموجودة فى العصر القديم . هناك اذن فرق بين العلم ومادته ، فالعلم بناء عقلى قد يعرض فى مادة معينة أو غيرها فى حين أن المادة تعطيها البيئة الثقافية المحددة فى الزمان والمكان . البناء لا يتغير ولكن المادة تتغير .

وينتهى المؤلف الى تحديد طرق يمكن بها اعادة بناء كل علم على حدة ، اضافة الى ما حدده فيما سبق من طرق تجديد التراث التى تعم العلوم الدينية العقلية جميعا . هذه العلوم هى موضوعات التجديد ، واعادة بنائها هو التجديد . أما الطرق الجديدة فأربع صور ، يسميها : (منطق التفسير) ، و (منطق الظواهر) ، و (منطق التقييم) ، و (منطق التجديد) . أما العلوم الاسلامية العقلية الأربعة (الكلام . الفلسفة . التصوف . الأصول) فانما ترتد الى مصدرها فى الكتاب والسنة . وأما العلوم الرياضية فهى علوم عقلية خالصة اذ أنها تخضع لنظرية فى العقل الخالص ، ولو اننا نستطيع ـ يقول المؤلف ـ أن نجد بواعثها وموجهاتها فى توجيهات الوحى ، وفى تصورات الله خاصة فى التنزيه . والعلوم الطبيعية كالعلوم الرياضية نستطيع أن نجد بعض البواعث عليها مستمدة من نواة الحضارة الاسلامية مثل التجريب ، والدعوة الى التأمل فى الطبيعة ، والتوجيه نحو اكتشاف العالم ، فهذه العلوم أيضا جزء من موقف حضارى عام . أما العلوم الانسانية فاننا نستطيع أيضا أن نجد البواعث عليها من توجيهات الوحى العامة ويمكن القول بالمثل فى علوم اللغة والأدب ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، وعلم الأخلاق ، وعلم القانون ، وعلم السياسة ، وعلم الاقتصاد ، وعلم المنطق وعلم الجمال ، كلها علوم مرتبطة بالوحى وان لم تظهر علوما مستقلة مثل العلوم الدينية الأربعة . ان وحدة العلوم ممكنة من خلال صورة كل علم فى العلم الآخر . واذا كان التراث قد منحنا علوما عقلية عبر فيها عن آخر ما وصلت اليه قدراته من تعقيل للنص وتنظير للوحى ، واذا كان التجديد باستطاعته تحويل هذه العلوم التقليدية الى علوم انسانية ، فان العصر الحاضر يهدف الى القيام بخطوة أكثر تقدما وهى تحويل العلوم الانسانية وريثة العلوم التقليدية الى ايديولوجية . وهذه هى الغاية النهائية من تجديد التراث : ايديولوجية تجيب مطالب العصر . والايديولوجية علم نظرى وعملى على السواء . هى علم نظرى لأنها تعبير نظرى عن مطالب الواقع ، وعلم عملى لأنها تعطى وسائل تحقيقها بفعل الجماهير ، فاذا كانت بداية العلوم العقلية التقليدية هى الوحى فان نهايتها هى الايديولوجية . وما عملية التراث والتجديد فى النهاية الا تحويل الوحى من علوم حضارية الى ايديولوجية أو ببساطة تحويل الوحى الى أيديولوجية . مهمة هذه العملية اذن تحويل الوحى الى علم شامل يعطى المبادىء العامة التى هى فى نفس الوقت قوانين التاريخ وحركة المجتمعات فالوحى هو منطق الوجود .

أتوقع أن يثير هذا العمل ـ بقدر طموح سبيله وغايته وبقدر جدية صاحبه ـ جدلا واسعا . ولقد يكون سبيلى الى المشاركة فى هذا الجدل أن أقف مع المؤلف محاورا اياه فى مفهوماته (الاصطلاحية) وتحليلاته الفكرية وربما لمح قارئى أن هذا الحوار انما هو بين منهجين :

ضيق المؤلف مفهوم (التراث) تضييقا عظيما . لقد جعل (التراث) فكرا ، ووقف بالفكر عند الفكر الاسلامي ، ثم وقف بالفكر الاسلامي عند الفكر الديني وكاد يقف بهذا الفكر الديني عند جهد الأصوليين من الفقهاء . أشار المؤلف مرة واحدة (ص ٢٦) الى تعدد جوانب التراث وحاجته الى باحثين متخصصين كل في ميدانه ، ثم عاد وقرر أن الفرد ـ المؤلف مثلا ـ يستطيع بيان وحدة العلوم ووحدة المنهج . وهذا مشروع وممكن ، ولكن الذى تحقق فى الكتاب كان وحدة ضيقة عمادها الفكر الديني ونهجها فقهي أصولي حازم . غلبت هذه الوجهة على العمل كله فكادت تنقله من أفق تجديد التراث الى أفق احياء الفقه . ومن حق المؤلف أن ينتخب (المادة) التراثية التى يتعامل معها حسب اختصاصه واهتمامه ولكن من واجبه ألا ينص على ان هذه المادة هى كل التراث ، وعلى ان اعادة بنائها بناء مثالى للعالم .

ومن حق المؤلف أن يحاول بيان سبيل الى نهوض للمسلمين من داخل حضارتهم الاسلامية ، ولكن ليس حقا أن يرى أن هذه الحضارة الاسلامية هى كل حضارة المسلمين . ان دين العرب والمسلمين هو الاسلام الذى نشأت حوله حضارة من ألمع حضارات البشرية ، ولكن هؤلاء العرب والمسلمين لهم أدوار حضارية سابقة مؤثرة في تاريخ الانسان . وأشار المؤلف مرة (ص ٣٠) الى سعة الموروث الحضارى للمنطقة فذكر أن التراث القديم تراثسامى لا فرق فيه بين لحظاته الثلاث : اليهودية والمسيحية ، والاسلام ، بل انه يجمع كل التراث السامى القديم ، الفرعونى والآشورى والبابلي والكلدانى . لكن هذه الاشارة تاهت وغلب عليها دور حضارى واحد ـ هو الدور الاسلامي ـ من الأدوار الحضارية الثابتة لهذه الشعوب .

وللمؤلف ـ وهو يحلل التراث والواقع ـ أن يختار مستوى للتحليل ومنهجه ، وله أن يتوسل بالمناهج النفسية والبنائية والفينومينولوجية ليتجاوز الواقع (المادى) الى ما وراءه من مضمون شعورى ونفسى . وله كذلك أن يجعل وكده الأول التفتيش عن الشعور فى الالهيات والعلوم التقليدية الموروثة ، مؤمنا بأن علمنا هو نتيجة شعورنا بالعالم وبأن وجودنا ووجود العالم هو ما نشعر به . للمؤلف كل ذلك ، ولكن ليس له أن يعمم وأن يحاول التوفيق بين مناهج متمايزة . ليس له أن يعمم فيجزم أن لا شيء فى العالم الخارجي يمكن ادراكه ومعرفته الا من خلال الشعور ، لأن البداية بالشعور ـ عنده ـ بداية يقينية لاتسبقها بداية أخرى . اما محاولة التوفيق بين المناهج المتمايزة ، بل المتقابلة ، فتبدو فى طموح المؤلف الى (منهج نفسى اجتماعى) ، وفى طموحه الى جعل الأساس الشعورى العامل الاول فى تفسير الظاهره المدروسة ـ الحضارة ـ فى نفس الوقت الذى يطمح فيه الى وضع الظاهرة فى منظور تاريخى . ولا تنجح محاولة التوفيق ـ بطبيعة الحال ـ لأن المؤلف يرد بحزم ما رآه اجتماعيا الى ما سماه الأبنية النفسية ، ولأن المنظور التاريخى لديه لا يجاوز لحظة ثابتة من تاريخ الجماعة ، هى لحظة ازدهار العلوم الاسلامية فى العصور العباسية . التاريخية ـ فى الظاهرة المدروسة ـ انما هى الظاهرة فى تطورها وفى جدل جزئياتها داخليا وفى جدلها ككل مع غيرها من الظواهر . والتاريخية ـ فى المنهج الدارس ـ انما هى اعتماد قوانين هذا التطور . لكن المؤلف بعيد جدا ـ فى كل عمله ـ عن هذه التاريخية ، وقريب جدا من المثالية الروحية الحادة . ولا ريب فى أن الشعور أحد العوامل الموجهة لسلوك الفرد والجماعة ولكنه ليس العامل الأساسى فى تفسير هذا السلوك . ولا ريب فى أن الشعور أحد القوى العارفة لكنه ليس منهجا معرفيا . ولا ريب فى أن للتراث آثارا شعورية نفسية فى الواقع الماثل ، ولكن الأثر الأعمق للتراث انما يسطع ـ فى تفاعله مع معطيات الواقع ـ فى مستوى تطور الجماعة فى تعاملها علميا وتكنيكيا مع عالمها الطبيعى ، وفى مستوى تطور الجماعة فى علاقاتها ثقافيا وسياسيا فى نظامها الاجتماعى . ماذا قلت ؟ . ولم لا أقول ان العلم ينكر أن يرد جهد الجماعة علميا وابداعيا وفكريا ـ تراثها ـ الى مصدر واحد مهما تكن منزلته ، وينكر أن تكون الحضارة (موقفا شعوريا) وأن يكون الدور الحضارى للجماعة فى التاريخ ثابتا عند لحظة مهما يكن ازدهارها ، وينكر أن يكون مستقبل الشعب فى نهوضه الحديث وراءه ، مهما يكن هذا (الوراء) مضيئا . الحق أن مفهومات المؤلف للتراث والحضارة والنهضة ذاتية غالية ، وأن منهجه فى تحليل التراث والواقع ذاتى غال . وتنسحب هذه الذاتية الغالية ـ مفهوما ومنهجا ـ على المسائل الأخرى وخاصة اللغة والقومية والثقافة والثورة والتأثير والتأثر .

ومالى لا أضع نفسى ازاء الغايات المباشرة للمؤلف ؟ . ان الرجل يتغيا صياغة فكرية لمشكلين : أولهما مشكل التراث وما يتصل به من مسالة (الشخصية القومية) ومسألة (الأصالة والمعاصرة) ، وما يتصل بكل ذلك من ماهية للحضارة وما هية للثقافة . وثانيهما

مشكل الثقافة الوطنية المصرية في ضوء تحليل التراث الماضي والواقع الحديث ، وما يتصل بذلك من خطة فكرية ومن تقويم للخطط السابقة في تراثنا القريب . ولنا في هذين المشكلين ــ بكل مايتصل بهما ــ كلام :

الموروث الثقافي في مجتمع من المجتمعات هو الوعاء الحافظ لتجربة هذا المجتمع في التاريخ ، ويتبدى هذا الموروث في الأعراف القيم والمثل العليا وأنماط السلوك والأديان والفنون والعلوم والآداب مدونة وشفهية ، كما يتبدى في المعابد والهياكل وطرز العمارة ... الخ . لكننا نقف هنا عند المفهوم الضيق الخاص للثقافة : الصياغات الفكرية والدينية والعلمية والابداعية . ونعالج هذه الصياغة من زاوية محددة هي الأصيل والمعاصر في ثقافتنا الراهنة . وبطبيعة الحال فلسنا هنا بحيث نعالج كلا من تلك الصياغات في اتصاله بقضية (الاصالة والمعاصرة) وانما نتناول المشكلات النظرية التي تثيرها هذه القضية .

لا يعرف العلم خصائص ثابتة لأية مجموعة تاريخية من البشر لأي مجتمع . ولذا فان العلماء يتحرجون ازاء مفاهيم مثل (الخصوصية التاريخية) و (الشخصية القومية) و (الأصالة والمعاصرة) وغيرها . من وجوه التحرج أن العلم قد اكتشف الجدل بين المطلق والنسبي ، وبين الثابت والمتغير ، فأصبح القول بأصول ثقافية مطلقة لشعب ما ، وبملامح ثابتة لشخصيته القومية ، قولا لا يقبله العلم . ومن وجوه التحرج أن بعض هذه المفاهيم قد أخفى روحا قوميا غاليا عدوانيا ، وأن بعضها (الأصالة : تراثي) قد استخدمته قوى اجتماعية وسياسية لموارة تخلفها وحماية مصالحها ، كما استخدم بعضها (المعاصرة : عصري) لواد ثقافات الشعوب وخاصة الجوانب الديمقراطية والمتقدمة منها .

بيد أن اكتشاف العلم للجدل بين المطلق والنسبي وبين الثابت والمتغير ، قد أزال كثيرا من التحرج ، اذ وضع العلماء ــ في ضوء ذلك الاكتشاف ــ ضوابط لهذه (المفاهيم) جعلتها (مصطلحات) معتمدة في كثير من البيئات العلمية :

فضابط (الخصوصية التاريخية) لمجتمع من المجتمعات هو التعرف على ما يفسرها من تركيب اجتماعي واقتصادي ، وعلى ما يفسر تغيرها من مرحلة الى مرحلة في تاريخ هذا المجتمع . ليست الخصوصية هنا جامدة سرمدية ، وانما هي متغيرة متحولة تاريخيا ، تنتظم عناصر ثابتة هي سبب بقاء المجتمع وعناصر متغيرة هي سبب تطوره . وامتلاك الوعي الانساني لهذه المعرفة هو أداته للتقدم . ان هذا التعرف يفضي الى التفسير ، ومن ثم الى التغيير .

وعلى هذا فان (الشخصية القومية) لمجتمع من المجتمعات انما تنهض على عمادين (جغرافي طبيعي ــ وبشري انساني) ثابتين نسبيا ، وعلى عماد اجتماعي اقتصادي (تاريخي) متغير . ويتأسس على هذا أن التفتيش عن (ملامح وخصائص) لمجتمع ما ممكن اذا اعتمد التغير من مرحلة الى مرحلة في تاريخ هذا المجتمع نهجا ، واذا تنكب طريق التجميد والتثبيت المجردين لبعض السمات والخصائص الظاهرية . وعلى هذا أيضا تتبدى قضية التراث والواقع (الأصالة والمعاصرة) مرتبطة بحقائق المرحلة التاريخية المحددة التي تثيرها ، وهي مرحلة التطور الراهن في بلادنا . أي أنها قضية تتبدى بتفاعل التكوين الاجتماعي الاقتصادي الثقافي لمجتمعنا مع العصر الذي نعيش فيه . ولما كان هذا التكوين متعدد الطبقات والمصالح ، فان تحديد ما هو أصيل وما هو معاصر انما يتأسس على وجهات متعددة ممثلة لتلك الطبقات ومصالحها . أي ان النهج في المعاصرة هو الذي يوجه الى النهج في الأصالة فكأن الحاضر هو الذي (يخلق) الماضي ــ ان صحت العبارة ــ أو أن الحاضر هو الذي يفسر الماضي . لهذا فان كل تحديد للأصالة انما يتضمن تحديدا للمعاصرة . فاذا اعتمدنا هذه الضوابط هنا ، فاننا ننتهي الى تحديدات نراها صالحة : أهمها التمييز بين (التراث) و (الأصالة) ، ذلك ان الأصالة لا تطابق التراث ، لأن التراث هو الماضي الثقافي ، أما الأصالة فهي الماضي الثقافي الصالح للتواصل والقادر على التأثير في الحياة الحديثة وعلى الاستجابة لحاجاتها الحقيقية ، ان هذه النظرة توجه الى درس التراث كله درسا تاريخيا نقديا لبيان للتجربة التاريخية بكل جوانبها وكل ملابساتها ، هنا يصبح التراث تاريخا . أما الأصيل ــ وهو جانب من التراث ــ فيصبح مجالا للاحتذاء والاستلهام . وهنا تصبح المعاصرة هي ذلك الأصيل مجددا وقابلا للجديد في ظروف جديدة . الأصيل ــ في هذه النظرة ــ هو التراث النابض بالحياة ، هو جزء من البناء الثقافي التاريخي للجماعة ، متطور بتطورها ، مستجيب لوحي حاجاتها وعلاقاتها الجديدة . ان الأصيل يتحدد ــ هنا ــ بدواعي تحديثه اي بدواعي المعاصرة . ان ضبط التعامل علميا مع التراث هو في ذات الوقت ضبط لتعامل مجتمعنا مع هذا العصر الذي نرنو الى المشاركة في حضارته :

فاذا نهض درس التراث على منهجيـة ضابطة تاريخية ، ولذا نهض موقفنا من هذا العصر على منهج نقدى يعتد بالحاجات والملابسات ، تحددت لنا العلاقة بين التراث والواقع باعتبارها مشكلة واقعية ومصطلحا يعتد به العلم ويرضاه .

الثقافة ـ اذن ـ ظاهـرة ماهيتها الأساسية (التاريخية) .. وذلك لأن البناء الثقافى لمجتمع من المجتمعات هو نتاج جماعة بشرية صاغتها ظروف تاريخية (اجتماعية اقتصادية) محددة . من هذا تستمد ثقافة هذا المجتمع طوابعها القومية . ويتم هذا البناء الثقافى عبر مراحل تاريخية متعاقبـة محركها وأساس التغير فيهاصراع القوى والطبقات الاجتماعية ، ومن هنا تستمد ثقافة هذا المجتمع طوابعها الطبقية . الطوابع القومية مفسر لتجانس عام ينتج (وحـدة ثقافة الشعب) والطوابـع الطبقية مفسر لتمايز يشير الى المثل الأعلى لكـل طبقة من طبقات هذا الشعب والى وجهتهـا في الحياة ونظرتها اليها .

وتثير هذه الطوابع القومية والطبقية أمرا هو : أن اى شعب يصوغ خبرته في التاريخ ـ ثقافته ـ فى ظل ظروفه بخاصة ، وفى ظل صلاته بغيره من الشعوب . أى أن البناء الثقافى لشعب ما انما هو ثمرة تطوره الذاتى وتلاحمـه بغيره . وثمار هذا التلاحم الثقافى بين الشعوب تمثيـل دال عـلى خبرة البشر عـلى هـذه الأرض : تراث الانسان . فاذا كانت ثقافة الشـعب عاكسـة لطابعه ، فانها فىذاتالوقتجزء منكل ، هىبعض من التجربة البشرية . لـكن غلاة القـوميين والتراثيينوالمرجعيين ـ فى فترات احتدامالصراع الاجتماعى والفكرى ـ يلحون على التميز القومى (المقفل) الذى يتجـاوز الاعتزاز الصـحى الى التعصب العدوانى ، فاذا وقعت عيونهـم عـلى (أصالة) ذات محتوى انسـانى فى التراث القومى الكلاسيكى عدوها (دخيلة) ، واذا وقعت عيونهم على (معاصرة) ذات محتوى متقـدم فى الثقافة القومية الراهنة عدوها (مستوردة) .

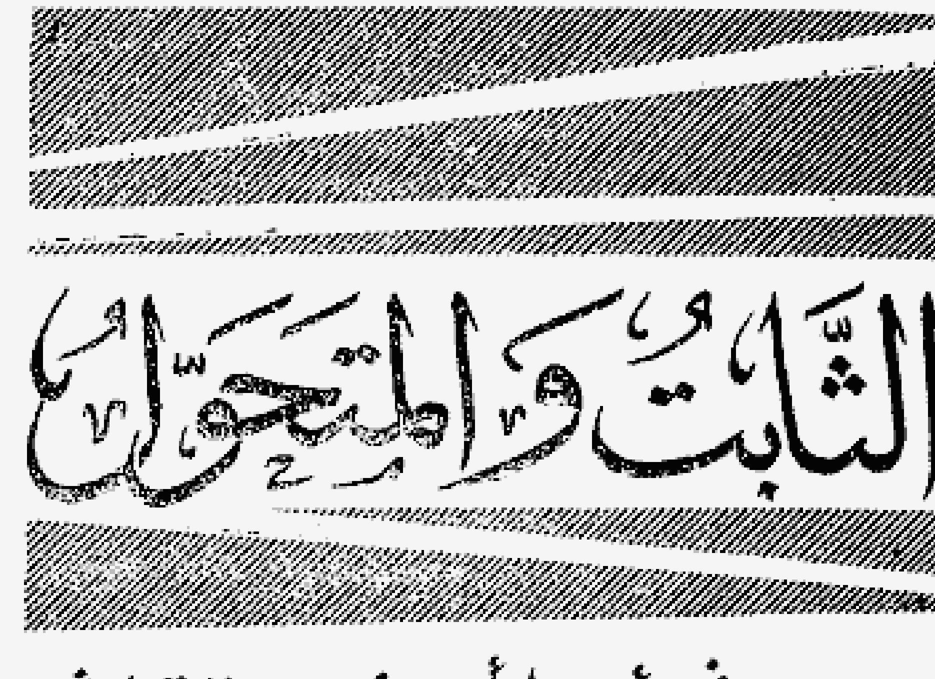
وما دام العلم قد أقر بتاريخيـة الظـاهرة الثقافية ـ قوميتها وطبقيتها ـ فان من مشكلات الثقافة الوطنية المصرية أن حلقة أساسيـة من حلقاتها ، وهى الحلقة الأخيرة ـ الثقافة العربية الاسلامية ـ تـكاد تخفى حلقتين أسـاسيتين أخريين ـ هما الحلقة الفـرعونية ، والحلقـة القبطية . ان الثقافة العربية الاسلامية فى مصر ـ منذ أربعة عشر قرنا ـ هى الحقيقة الثقافيـة البارزة ، لكن تاريخ مصر المدون ـ ببنائه الثقافى ـ يمتد عمقا الى أكثر من سبعين قرنا . ووجـه المشكلة هنـا أن بعـض الاتجاهات الفـكرية والسياسية قد أغفل الحلقتين الأوليين من البناء الثقافى للمصرى ، خاصة بعد التغيرات السياسية منذ الخمسينات وبروز النزوع الى الوحدة العربية والوحدة العربية ظاهرة تاريخية قطعت شوطا فى نشوئها وتكونها ، كما أن نظريتها السياسـية تنمو بنموها وتتطور بتطورها ونضجها . وبطبيعة الحال فان الصياغات الفكرية الموضوعية تساعـد على هذا التطور والنضج . وفى هذا السبيل فان الوحدة العربية ليست امتدادا للقبلية البدويـة القديمة ، وانما هى التفاعل العربى مع التكوينات التاريخية والقوميات : المصرية ، العراقية ... الخ . وعلى هذا فان الوحدة العربية ليست مجموع تواريخ هذه التـكوينات والقوميـات ، وانما هى تكوين قومى جديد : ليس حاصل جمع تلك التواريخ ، وانما هو نتيجـة لتفاعلهـا . ويتأسس على هذا الفهم أن تـلك التـكوينات والقوميات لا تتوارى مع بروز الوحدة العربية ، وانما على العكس فانها تزدهر مع هذا البروز ، لأن التناقضات والتفاوتات الراهنة بينها تؤدى الى هذا الازدهار ، ثم يحل التناقض فى الصيغة العربية الجديدة . من هنا فان ازدهار هـذه التكوينات والقوميات يفضى الى التفاعل الصحى والصحيح ، ومن ثم فانه يفضى الى نضج التكوين العربى الجديد . بهذا تبرز الثقافة المصرية ـ بكل حلقاتها وبعمق سبعين قرنا فى التاريخ ـ كمـا يبرز غيرها من ثقافات تلك القوميات ذخرا هائلا لثقافة عربية واحدة .

هذا ما قلته هنا

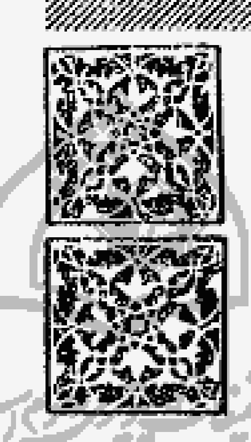
وسيقول غيرى غيرما قلت قريبا منه أو بعيدا عنه ، فالعمل جاد وخصب . وسـتظل جمهرة المثقفين والمفكرين تتبع خروج أجزاء هذا المشروع الكبير . انا لهذه الأجزاء لمنتظرون . وتحية الى المؤلف المفكر النابه .



نصر أبو زيد



في رؤيا أدونيس للتراث



●● ان دراسة التراث مهمة تحوطها صعوبات عديدة . أخطر هذه الصعوبات عدم الوعي بأن موقفنا الراهن من واقعنا يحكم نظرتنا لهذا التراث ، ويلون حكمنا عليه ، ولقد انتهت – تقريبا – من أفق حياتنا الثقافية النظرة التقديسية للتراث، تلك النظرة التي تراه كمالا كله ، وجمالا كله ، وتراه كتلة واحدة لا تمايز بين اتجاهاته وعناصره . منذ القى « طه حسين » في أفق حياتنا الثقافية قنبلة « في الشعر الجاهلي » ، لم يكف وعي المثقف العربي عن التساؤل عن ماهية التراث وعن علاقته به . ولقد تأسس – منذ ذلك الحين – وعي جديد مؤداه أن الماضي شأنه شأن الحاضر – ليس خيرا كله ، بل هو مزيج من الخير والشر ، من الخطأ والصواب ، من عناصر التقدم وقوى التخلف . وانه – شأن مجتمعنا الراهن – يقوم على الصراع بين هذه العناصر . ومن ثم انتفت نظرتنا السكونية الى التراث لتحل محلها نظرة ديناميكية (١) .

غير أن هذه النظرة الديناميكية – بوعيها الجديد موقفها العملي مع عناصر الخير والتقدم والصواب – ما زالت – على المستوى النظري – محجوبة عن قانون العلاقة الجدلية بين الحاضر والماضي . وما زالت تدور في اطار الوهم التقليدي الذي يفصل بين الموقف الراهن للمفكر وبين رؤيته لتراث امته . مازال مفكرو هذا الاتجاه الجديد يظنون انهم يقدمون صورة « موضوعية » للتراث والماضي وهم في هذا الوهم لا يحققون تميزهم الكامل عن الاتجاه التقليدي الذي يرفضونه في واقع الأمر . ان مفكري هذا الاتجاه – بكلمات أخرى – يناقضون انفسهم حين يسلمون بامكانية « الدراسة الموضوعية » للماضي كما لو كان الماضي شيئا محايدا مستقلا عن وعينا الحاضر وموقفنا الراهن . ان للماضي وجوده المستقل دون شك ، بمعنى أن له وجودا تاريخيا في الماضي (وجودا بالمعنى الأنطولوجي) ، أما بالمعنى العرفي (الابستمولجي) فالماضي مستمر يشكل الحاضر ؛ كما يعيد وعينا الراهن اعادة تشكيله . ان العلاقة بين الماضي والحاضر – بهذا الفهم – علاقة جدلية، وكذلك العلاقة بين التراث والباحث . لا يكفي أن يتبنى الباحث في تراثه الاتجاهات التقدمية الخيرة ، بل عليه أن يعي – بنفس الدرجة – جدلية علاقته مع هذا التراث ، وأن يتخلص من وهم النظرة الموضوعية . ان اهمية هذا الوعي تضع اساسا « موضوعيا » لموقف الباحث من التراث انها تؤصل اختياره بدلا من أن تجعله في منطقة « الأهواء » و « النوازع » و « الاغراض الشخصية » ، وهي الاتهامات التي يوجهها عادة من يعتبرون أنفسهم سدنة التراث ، واصحاب الحق الوحيد في فهمه وتفسيره . ان هذا الوعي – من جانب آخر – يكون قادرا على كشف الأساس النظري لموقف « الآخرين » من التراث . انه يفسر « فهمهم الخاص » أو « تأويلهم » الذي يعتبرونه « الفهم » الوحيد و « التفسير » الصحيح . ان رفض وهم « الفهم الموضوعي » هو نقطة الانطلاق الأولى للتحكم في الأهواء والنوازع والأغراض ، ومواجهتها بدلا من تركها تعمل في الخفاء (٢) . وهذا الوعي يمكن الباحث من السيطرة على موقفه وفهمه وتقنينه ، مما يعطي رؤيته بعدا أعمق ، ويجنبه مزالق الشطح والوثب والربط الميكانيكي بين الظواهر .

انطلاقا من الوعي بهذه العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر ، وبين الباحث وموضوعه ، لابد من التسليم – مع لوي ألتوسير – بأنه « لا توجد ثمة قراءة بريئة » (٣) .

يبدأ الباحث من موقعه الراهن وهمومه المعاصرة محاولا اعادة اكتشاف الماضي . والباحث في هذه الحالة يسلم بما يربطه بالماضي من علاقة جدلية ، وينطلق من حق الحاضر في فهم الماضي في ضوء همومه ، كما انه يسلم بأن هذا الماضي ليس كتلة واحدة ، وانما هو اتجاهات ، تعكس قوى ومصالح طبقات . وهو – من ثم – يفتش في اتجاهات الماضي عن سند لموقفه الراهن . انه بكلمات أخرى لا يتبنى الماضي ككل ، بقدر ما يختار منه نافيا بعض عناصره ومثبتا بعضها الآخر . ان الماضي في هذه الرؤية له استمرار في الحاضر ، وان يكن استمرارا غير تشابهي .

الباحث في هذه الحالة أشبه بالفنان ، أو الروائي ، **ان له موقفا من الواقع ، وهذا الموقف يحدد رؤيته للأشياء والواقع .** وهو – من ثم حين يختار من الواقع عناصر عمله الفني تحكمه رؤيته في عملية الاختيار هذه ، **فلا يختار من الواقع الا ما يبرز رؤيته . وتكمن مقدرة الفنان الحقيقية** في قدرته على الموازنة الدقيقة بين عملية الاختيار التي يقوم بها ، وبين التلقائية التي يجب أن تكون طابع عمله الفني . ونفس التحدي مطروح أمام الباحث في التراث ، **ان عليه أن يوائم مواءمة دقيقة بين رؤيته وبين حقائق التراث . والوعي بعلاقة الجدل مع الماضي هو سلاحه لتحقيق هذه المواءمة ، وتجنب الشطح والوثب .**

من خلال هذا المنظور نتعرض لرؤيا أدونيس للتراث كما عرضها في دراسته « الثابت والمتحول بحث في الاتباع والابداع عند العرب » (٤) . ويهمنا – ما دمنا بصدد العلاقة الجدلية بين الباحث والتراث – أن نحدد موقف أدونيس من الواقع كما عرضها هو نفسه في هذه الدراسة وذلك حتى نتمكن من اكتشاف المنظور الذي ينظر للتراث من خلاله .. ما هو تصوره للابداع ؟ وما هو تصوره للاتباع ؟ ما هي مفاهيم الثبات والتحول عنده ؟ وما هي كنه العلاقة بينهما ؟ ما هو تصوره لعلاقة الماضي بالحاضر ؟ وتصوره لعلاقته هو – كموقف وشاعر – بالتراث ؟! كل هذه أسئلة قد تضيء الاجابة عليها جوانب الاضافة في هذه الدراسة ، كما أنها – في نفس الوقت – قد تكشف عن بعض جوانب القصور في تعاملنا مع التراث ونظرتنا له . وعلى القارىء الا يتوقع عرضا أفقيا لافكار الدراسة تغنيه عن قراءتها بنفسه ، اذ تظل هذه القراءة لدراسة أدونيس قراءة من زاوية خاصة تعكس اهتمام كاتبها وانشغاله بدرس « معضلة التأويل » في ثقافتنا القديمة والحديثة على السواء .

يتحدد موقف أدونيس من الواقع في تفرقته بين ثقافتين : الثقافة السائدة ، والثقافة الطليعية التي ينتمي اليها ، الثقافة السائدة – من وجهة نظره « **جزء من الأيديولوجية السائدة . هذه الأيديولوجية المتحققة في مؤسسات المجتمع العربي .. المجسدة في ممارسات الأجهزة الأيديولوجية للنظام العربي ، لا تؤسس شروطا جديدة وعلاقات جديدة ، وانما تعيد انتاج العلاقات الاستغلالية الماضية . فهذه الأيديولوجية السائدة ليست الا استعادة للأيديولوجية الاستغلالية الماضية ، وليس التحول السياسي ، الظاهري ، أكثر من ازاحة للطبقة القديمة المستغلة من أجل أن تحل محلها طبقة جديدة مماثلة لا من أجل تحرير الطبقة المستغلة** » (٣/٢٣٩ – ٢٤٠) . **واذا كانت الثقافة السائدة هي ثقافة الطبقة المسيطرة وهي ثقافة تستند الى الماضي ، فان الثقافة الطليعية – التي ينتمي اليها الكاتب – هي ثقافة الطليعة الفئات المسودة وهي « طليعة تمتلك وعيها الخاص بوضعها ، بكونها مسودة ، وانها تتململ من أجل التحرر والانعتاق من شروط حياتها هذه ، ومن الأيديولوجية السائدة »** ٣/٢٤٠ .

هناك اذن ثقافتان متميزتان ، تعبر كل منهما عن وضع طبقي . الثقافة السائدة تعبر عن الطبقات المستغلة (بكسر الغين) ، وتستند الى الماضي . اما ثقافة الطليعة ، فهي تعبر عن وعي الطبقات المستغلة (بفتح الغين) ورغبتها في التحرر والانعتاق . ومن الطبيعي أن تستند هذه الثقافة الى الحاضر في مواجهة الماضي الذي تستند اليه الثقافة السائدة . ولكن كيف تستند الثقافة السائدة الى الماضي انها تقوم بعملية « تفسير » أو « تأويل » لهذا التراث ، انها تحوله الى قوة لترسيخ الأنظمة القائمة واستمرارها . « في هذا المنظور ، يبطل قول القائل : ان الماضي انتهى ، أو لم يعد فعالا ، أو انه ليس مشكلة . خصوصا ان تحويل التراث الى قوة أيديولوجية توجه الحاضر ، يرتبط بموقف تقويمي اخلاقي : لايكون العربي عربيا الا بقدر ايمانه وارتباطه بتراثه ، كما تفهمه هذه الأجهزة الأيديولوجية السائدة وتعلمه » (٣/٢٢٧)

هكذا تبدأ – في نظر أدونيس – مشكلة التراث . انها تبدأ كرد فعل لتوظيف الثقافة السائدة للتراث لخدمة اهدافها . واذا كانت الاجهزة المسيطرة تعطي للماضي استمرارية في الحاضر للوقوف ضد حركة التغيير ، فان مهمة القوى الطليعية التي تسعى الى التحرر ان تبدأ بطرح مشكلة التراث ، ولكن من منظور مغاير لها وطرحه طرحا نقديا « **ان التراث ليس مشكلة نظرية فكرية وحسب ، وانما هو أيضا مشكلة سياسية واجتماعية . وتبدو – تبعا لذلك – أهمية النقد وضرورته ، نقد الثقافة التقليدية السائدة ، ونقد مفهوماتها ، خصوصا مفهوما التراث والماضي بشكل عام** » (٣/٢٢٨) . والمنظور الذي يجب أن نرى التراث من خلاله هو ذات المنظور الذي ننظر للواقع الراهن من خلاله . اننا لانرى الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي كتلة واحدة ، وكذلك نظرتنا للتراث يجب أن نراه في ضوء جدلية الصراع بين عناصره . والمبدأ العام الذي يحكم نظرتنا سواء للماضي او للحاضر هو جدلية الرفض والقبول « **هي الظاهرة الأكثر طبيعية وواقعية في الثقافة ، وفي الحياة الاجتماعية السياسية بعامة . ففي كل مجتمع نظام يمثل قيما ومصالح لجماعات معينة ، من جهة ، ونواة لتصور نظام آخر يمثل قيما ومصالح مناقضة لجماعات أخرى مقابلة ، من جهة ثانية . وليس تطور المجتمع الا الشكل الأكثر تعقيدا للصراع أو التفاعل بين هذه الجماعات** » (١/ ٢١) . من خلال هذا المنظور يجب ان ننظر الى التراث « **ان الأصل الثقافي العربي ليس واحدا ، بل كثير ، وانه يتضمن بنيويا جدلية بين القبول والرفض ، الراهن والممكن ، أو لنقل بين الثابت والمتحول** » (١/ ٢٠) .

التراث – من خلال هذه الرؤية – ليس واحدا ، وانما هو متعدد . انه ليس نتاجا ثقافيا واحدا ، وانما هو نتاجات ثقافية لا تتباين لدرجة التناقض . **لذلك لا يصح البحث في التراث كأصل أو جوهر أو كل وانما ينبغي البحث في نتاج ثقافي محدد ، في مرحلة تاريخية محددة** « (٣/ ٢٢٨) . ولا يقتصر مفهوم التراث على رؤية مستوياته المتنوعة في مراحله التاريخية المختلفة ، بل يمتد هذا المفهوم لرؤية تنوع مستويات النتاج الثقافي نفسه في مرحلة تاريخية

بعينها . فهناك — في المرحلة الواحدة — مستويات وانواع للنتاج الثقافي « **لايجوز ان توضع على مائدة واحدة في صحن واحد . البحث في الفقه مثلا غيره في الشعر ، أو في الفلسفة . والبحث في هذا غيره في الفن المعماري أو الموسيقى** » (٣ /٢٢٨)

هذه النظرة الديناميكية للتراث ، والتي تميز بين مستوياته ، وترى عناصره في علاقتها الجدلية ، تستطيع أن تواجه النظرة التقليدية للتراث ، وتحاربها بنفس سلاحها. لم يعد التراث — بهذا الفهم — ملك الطبقات المسيطرة ترسخ به سيطرتها ، وتفرض به أرمابها توطيدا لسلطتها ، بل صار بنفس القدر سلاحا في يد القوى التقدمية صار سلاحا للتغيير لا للتثبيت . وبكلمات أخرى صار التركيز في مفهوم التراث على عناصر التغير والتحول والتقدم ، لا على عناصر الثبات والسكون والتخلف . يكاد أدونيس — على المستوى النظري الخالص — أن يدرك هذه الحقيقة ، ولكن رؤيته الثنائية الواقع الثقافي الراهن ، وتوحيده التام بين الثقافة السائدة والماضي ، وعدم ادراكه للعلاقة الجدلية بين الثقافتين ، وبين الماضي والحاضر ، جعله — على المستوى العملي — ينفر من الماضي نفوره من الثقافة السائدة . واذا كانت الثقافة السائدة ، برؤيتها التقليدية للتراث ، تتبنى الاتباع وترفض الابداع ، فانها تحول دون اى تقدم حقيقي . ولا يمكن — فيما يرى أدونيس — « **ان تنهض الحياة العربية ويبدع الانسان العربي ، اذا لم تتهدم البنية التقليدية الذهن العربي ، وتتغير كيفية النظر والفهم التي وجهت الذهن العربي وما تزال توجهه** » (١/ ٣٢) ودراسة التراث في هذه الحالة لا تعني اخصابا للحاضر ، بقدر ما تهدف الى هدم التراث نفسه (التراث هنا = الثقافة السائدة) ، ولكن بنفس سلاحه ، أي بآلة من داخله « **واذا كان التغير يفترض هدما للبنية القديمة التقليدية ، فان هذا الهدم لا يجوز أن يكون بآلة من خارج التراث العربي ، وانما يجب أن يكون بآلة من داخله ، ان هدم الأصل يجب ان يمارس بالأصل ذاته** » (١/٣٣)

ان الكاتب هنا يتحدث عن الهدم ، لا عن التجديد أو التبنى . اننا ندرس التراث ، وندرك تنوعه واختلاف مستوياته ، لا لنؤكد موقفنا الراهن — في مواجهة استخدام التراث كأداة للتثبيت — بل لنهدمه من داخله ، نهدم عناصر الثبات بعناصر التغير ، أو بمعنى آخر نجعل التراث محايدا او نسحب البساط من تحت أقدام اولئك الذين يستخدمونه ان هذا الموقف من التراث يختلف — جوهريا — عن الموقف الذي يؤمن بجدلية العلاقة بين الماضي والحاضر . ان موقف ادونيس — رغم ديناميكيته الظاهرة — ما زال يتعامل مع التراث باعتباره وجودا في الماضي . انه يفهمه لكي يهدمه ، يكتشف عناصر الجدل والصراع فيه ، لكنه يؤمن بأن هذه العناصر تفاعلت هناك في الماضي وانتهى دورها . ان رغبة أدونيس في الانفلات من الماضي وهدمه تنبع اساسا من رغبته في هدم الثقافة السائدة . وهو — وان كان يسلم باستخدام الثقافة السائدة للتراث — يحرم نفسه من ذات السلاح ، ويؤمن على النقيض — أن علاقته بالتراث علاقة انفصال كامله . انه يسلم بأثر التراث وينفيه في نفس الوقت . وهو — لذلك يدين أى ارتباط بالتراث « **حتى حين يتعاطف الفكر التقدمي المعاصر ، كردة فعل على الفكر التقليدي ، مع اتجاهات في الماضي يمكن وصفها بأنها متقدمة ، بالمقارنة مع الاتجاهات الاخرى سواء كانت تمثل ثقافة النظام الذي كان سائدا آنذاك او مناهضة لها ، فان** تلك الاتجاهات المتقدمة **لا يمكن أن تكون ملزمة للفكر التقدمي ، نظريا او عمليا ، فهي ليست أكثر من شاهد تاريخي على وعي طبقات او جماعات صارعت من أجل تقدم المجتمع ، وأنتجت ثقافة تشهد لهذا الصراع وتعبر عنه .** فما قيل وعمل في الماضي ، **في مجال الثقافة ، ليس شيئا مطلقا يجب تكراره والايمان به . وانما هو نتاج تاريخي ، أى نتاج يتجاوزه التاريخ من حيث أنه تعبير عن تجربة** محددة لا تتكرر ، في مرحلة لا تتكرر هكذا يتضح **أن طرح قضية الارتباط بالتراث انما تقوم به الفئات الوارثة المسيطرة** موجهة بذلك ، بين سيادتها على النظام وسيادتها على الكلام ، وذلك من أجل ترسيخ ثقافتها وسيادتها . **والخطأ** هنا ، أي خطأ الفكر التقدمي ، **هو في أنه ينزلق الى أرضية** هذه الفئات ، ويتبنى مقولاتها في كل ما يتصل بالتراث » (٣/ ٢٢٨-٢٢٩)

ان هذه الرؤية التي يتبناها « أدونيس » للتراث تقوم على الهدم بدلا من الارتباط . ان الارتباط بالتراث — خاصة في اتجاهاته المتقدمة — لا يعني اهمال الظروف التاريخية، بل يعني الوعي بها . ان الفارق بين الارتباط الذي يقوم على الوعي والارتباط الذي يقوم على التقليد ، فارق جوهري الوعي يدرك التمايز بين الماضي والحاضر ، في نفس الوقت الذي يدرك فيها جدلية العلاقة بينهما ، انهما متمايزان متداخلان . أما التقليد فيحاول أن يكرر الماضي. الارتباط بالتراث — القائم على الوعي — يرى أن الماضي والحاضر متمايزان وجوديا ، ولكنهما متداخلان معرفيا ، بينما لا يميز الارتباط التقليدي بين هذين المستويين .

الجانب الآخر الذي يشكل موقف أدونيس من التراث — الى جانب موقفه السياسي — كونه شاعرا ، يعد واحدا من طلائع الحركة الشعرية الحديثة . وهي حركة ترسخ أصول التجديد على مستوى الابداع والتنظير النقدي في نفس الوقت . ويجب ان لا يغيب عن بالنا أن هذه الحركة ما تزال تعاني عدم القبول على المستوى الجماهيري الذي ما زال يحتضن الشعر الكلاسيكي والرومانسي في احسن الأحوال . وموقف أدونيس كشاعر لا يختلف عن موقفه — كمفكر — من التراث ، فالموقفان — في النهاية — وجهان لعملة واحدة .

الابداع في نظر أدونيس نفى لكل صيغة جاهزة ، وتجاوز لكل شكل موروث . اننا — هنا — ازاء ثنائية تلتقي مع ثنائية الماضي/الحاضر ، التي أشرنا اليها في الفقرة السابقة . اننا هنا أمام ثنائية الاتباع/الابداع أو الخطابة/الكتابة . ان الابداع ليس انطلاقا من معطى محدد اسمه التراث أو التقاليد ، بل هو تحرر من كل شيء . « **ليس الشكل عند الحديث ، في هذه الكتابة الجديدة صيغة كتابة، وانما هو صيغة وجود . أعني انه وعد ببداية دائمة . ومن هنا لا ينطلق الشاعر الحديث من أولانية شكلية ، بل ينطلق ، على العكس ، من أولانية اللاشكل . ابتداء ، يتحرز من المكتسب ، المتعلم ، الاصطلاحي ، ابتداء ، لا يمارس ما مورس . ابتداء ، يتخلص من تصنيفه داخل الثقافة الموروثة . ابتداء ، يتحرك وفي أعماقه طموح ليس الى أن يتعلم القيم السائدة ، بل الى أن يخلق القيم الجديدة . ابتداء ، يرى ان المسألة ليست أن أكرر لغة معروفة ، بل المسألة ان يكتشف لغة غير معروفة . ابتداء يختار المجيء من المستقبل** » (٣/ ٣١٤) « **الابداع دخول في المجهول لا في المعلوم** » (٣/ ٢١٢) . والشاعر — اذا صح

ان يبدع من اللاشيء ـ يواجه معضلة معقدة ، خاصة اذا كان شاعرا ملتزما بموقف سياسي طليعي ، كما هو الحال مع أدونيس . « **ان هذا الشاعر يواجه ـ على الصعيد الفني . مشكلة ذات وجهين متلازمين : كيف يعبر بحداثة (توكيدا لانفصاله عن الآلية الأيديولوجية السائدة) ، وكيف يوصل هذا التعبير (توكيدا لارتباطه العضوي مع الفئات الطليعية المسودة العاملة للتغلب على الأيديولوجية السائدة وعلاقاتها) . هكذا يبدو ان دور الشاعر هو ان ينتج فعالية جمالية لا يستوحيها من العادة السائدة ، بقوة الأيديولوجية السائدة ، بل يستوحيها ، على العكس ، من الطاقة الكامنة المقموعة لكن القادرة على تغيير شروطها وابداع شروط جديدة لحياة جديدة** » (٣/ ٢٤١)

ان المعضلة التي يطرحها ـ أدونيس هنا ـ معضلة الاتصال بين الشاعر والجمهور ـ لا تحلها فكرة « استيحاء الطاقة الكامنة » ، انها عبارة شعرية لا تحدد موقفا . وواقع الأمر أن الشاعر ينظر الى الجمهور نظرة لا تعتد به كثيرا ، بل تتهمه بالسطحية والجهل . انه جمهور « **ليست له ثقافة غنية ، لا كما ولا نوعا ، فان مستوى المشكلات التي يعانيها هو مستوى مبتذل ، أعني انه سطحي وتعميمي . وهو ، بعامة ، بعيد عن الآفاق التي فتحتها العلوم والتجارب الانسانية الحديثة . والشاعر الذي يسر له أن ينخرط في هذه الآفاق ، لابد من أن يتأثر بها في تعبيره ، لذلك لابد من أن يكتنز شعره بأبعاد حضارية وجمالية يصعب على القارئ ، موضوعيا ، ان ينفذ اليها** » (٢٤٧/٣) . ينسى أدونيس هنا دوره الطليعي ، ويقع في مهوى الاغتراب عن الجمهور ، ذلك الجمهور الذي تسيطر عليه الثقافة السائدة التراثية . ان الشاعر في حيرة حقيقية انه يرفض حل وضع « البضاعة الجديدة » في « اناء قديم » أو « المضمون **الجديد » في « شكل قديم » تفهمه الجماهير وتستوعبه . ان هذا الحل ـ فيما يرى أدونيس ـ « يفصل » في الفعالية الجمالية ، بين محتواها وشكلها ، ويتبنى الشكل المتخلف للتعبير بحجة سهولته . وهو رأى ينظر الى الشعر بمقاييس من خارج الشعر** » (٢٤٥/٣) وينتهي الشاعر بتعليق الموقف « **واذا كان من نقد يوجه هنا فلا يجوز أن يوجه الى الشعر ، وانما يجب ان يوجه الى النقص والعجز في العمل التحويلي الثقافي العام** » (٢٤٧/٣)

اننا قد نتفق مع ادونيس في تصوره لطبيعة الشعر والابداع الشعري ، كما نتفق معه في تصوره لطبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون ، لكننا نرى ان القاءه اللوم ـ في مشكلة الاتصال ـ على الوضع الثقافي السائد . لا يحل المعضلة ، خاصة وانه شاعر ملتزم بموقف اجتماعي وسياسي طليعي كما قرر هو نفسه . ان هذا الموقف قد يقبل من شاعر يرى الشعر ممارسة جمالية خالصة ، لها فعاليتها المستقلة غير المرتبطة بغايات وظيفية محددة . ان معضلة ادونيس الحقيقية ـ كناقد ومفكر هنا ـ هي في تصوره للابداع ونفوره ـ الذي اشرنا اليه ـ من أي ارتباط بالتراث ، كرد فعل لموقف الثقافة السائدة كما تصورها موحدا بينها وبين التراث . ان ثورية الشاعر تأخذ طابع الرفض على مستوى الثقافة ومستوى الابداع كما تصورها الوقت انه يرفض الثقافة السائدة لانها تنسلخ بالتراث . ويرفض الجمهور لانه خاضع للثقافة السائدة ، ولذلك كله يصبح التجديد الحقيقي هو نفي كل سابق ، والاتصال الحقيقي هو اتصال الانفصال « **ان العلامة الأولى للجدة الشعرية هي في ايصال الانفصال ، ان صح التعبير ، أي في نفي السائد المعمم ، ورفض الاندراج فيه ، والانفصال عن هذا الكلام القمعي . فالرفض أو النفي هو بهذا المعنى ، علامة الاصالة ، الى كونه علامة الجدة** » (٢/ ١٥١) . هكذا يتحد الرفض بالجدة بالاصالة . ويتسق ذلك مع موقف الشاعر من التراث ، انه محاولة الفهم من أجل الرفض والتجاوز والتحرر .

يتجاوز أدونيس تصوره للابداع الشعري ، ويخطو خطوة أبعد في تأكيده على علاقة الانفصال بين الشاعر والتراث الشعري السابق عليه . واذا كان على المستوى الثقافي الخالص يرى ضرورة فهم التراث من اجل اعادة صياغة ثقافتنا (انظر ٣/ ٢٧٢ـ٢٧٣) فانه ـ على مستوى الابداع الشعري ـ لا يتبنى هذه المقولة « **ان العلاقة بين التراث والابداع ليست علاقة سبب بنتيجة . فقد يكون لأمة ما أعظم تراث في البشرية ، ومع ذلك لا يحول ولا يقدر أن يحول دون انحطاطها الى مستوى الأمم العادية ، أو دون العادية . وقد لا يكون لأمة ما ، في الأصل أى تراث ـ لكنها سرعان ما تنشيء تراثا في مستوى الأمم المتفوقة . فالتراث ، بهذا المعنى ، مادة حيادية ، لا تهجم أو تتراجع ، أعني لا تتحرك الا بين يدي المبدع . ولهذا كان لكل مبدع تراثه الخاص ضمن التراث** » (١٠٤/١)

واذا كنا نتفق مع أدونيس في طرحه لعلاقة التراث بالأمة ، من حيث ان تراث الأمة الماضي ليس شرطا في تفوقها في الحاضر ، فاننا نختلف معه في طرحه لعلاقة التراث بالمبدع . انه يتصور أن التراث مادة محايدة يشكلها المبدع كيف يشاء ، أو هذا ما توهمه عبارته . ويبدو أنه يعطي للمبدع أولية في صنع التراث وتشكيله . ان لسان الميزان يميل هنا الى جانب المبدع ، بنفس الدرجة التي مال فيها الميزان تجاه التراث في تصوره لعلاقة الماضي بالحاضر ، وهذا يؤكد النظرة الثنائية ـ الانفصالية (غير الجدلية) التي ينطلق منها أدونيس في فهم الحاضر والماضي معا ، وفي فهم العلاقة بينهما كذلك . في علاقة المبدع بالتراث تتبدى أولية المبدع على حساب التراث « **ليس التراث ما يصنعك ، بل ما تصنعه . التراث لا ينقل بل يخلق .. ليس الماضي كل ما مضى . الماضي نقطة مضيئة في مساحة معتمة شاسعة . فان ترتبط ، كمبدع ، بالماضي هو ان تبحث عن هذه النقطة المضيئة . الوفاء لغير هذا البحث وفاء لسقوط مسبق** » (٣/ ٣١٣)

وتأكيدا لمبدأ الفصل بين الابداع والتراث ، يعزل أدونيس العمل الابداعي عن سياقه التاريخي « **ان زمن الابداع شيء آخر غير زمن التراث . فالآثار الابداعية الماضية ليست لكي تزكي الآثار اللاحقة أو تولدها ، وانما هي لكي تشهد على عظمة الانسان،وعلى أنه كائن خلاق (أى أنها مجرد شواهد تاريخية كالاتجاهات التقدمية السياسية والثقافية). ثم أن الأثر الفني معاصر وغير معاصر في آن . فاللحظة الابداعية لا تتطابق بالضرورة مع اللحظة التاريخية ، او التراث ، بل يمكن ان تناقضها . فالفنان يقيم في زمن ليس بالضرورة زمنه الراهن . وقد يقيم في الماضي ، أو في الحاضر ، او في المستقبل ، او في هذه جميعا ، في آن معا . ومن هنا نفهم كيف ان لحظة الأثر الفني ليست بالضرورة لحظة الذوق السائد . صحيح أن بعض الآثار الفنية تحدد بالذوق ، لكن الاصح ان الآثار العظيمة هي التي تحدد الذوق . الأولى تنسجم مع اللحظة ، اما الثانية فتخلقها . الأولى تتابع تراثا او تاريخا تندرج وتذوب فيه ،**

اما الثانية فتبدأ تاريخا . الأولى تدخل سلبيا ، رقما ، أو عددا في حركة التاريخ ، أما الثانية فتفجأ هذه الحركة وتمنحها بعدا آخر أو اتجاها آخر » (١/ ١٠٤)

هذا التأصيل لطبيعة العلاقة بين الشاعر والتراث يحول الابداعات السابقة في التراث الى مجرد شواهد تاريخية ، كانها وجدت في لحظة ما ، ثم توقف وجودها . هذا الى جانب ان التأكيد على ان الشاعر هو صانع التراث – دون أدراك لطبيعة العلاقة الجدلية بينهما – قد يطابق بين تراث لغة من اللغات وامة من الأمم وبين تراث لغة أخرى وامة أخرى مادام الشاعر هو الفيصل النهائي في صنع تراثه « **قد تكون علاقتي بسوفوكليس أو شكسبير أو رامبو أو مايكوفسكي او لوركا أعمق من علاقتي بأي شاعر عربي قديم ، دون ان يعني ذلك انني خارج على التراث الشعري العربي ، فالشاعر العربي الحديث قد يبدع ما يتنافى ، شكلا ومضمونا مع ما أبدعه أسلافه ، ويظل ابداعه عربيا ، بل الأكثر لا يكون الشاعر العربي الحديث نفسه حقا الا اذا اختلف عن اسلافه . فكل ابداع اختلاف . ومن هذه الزاوية يمكن القول : ليس الشاعر الذى يتجاوز أشكال الموروث هو الذى يكون غريبا عن التراث ، بل ان الشاعر لا يتأصل في لغته الا اذا كان ، بمعنى ما ، غريبا عنها »** (٣/ ٢٣٠)

ان الابداع – بهذا المفهوم – ابداع من عدم ، انه يشبه عملية الخلق الاولى في التصور الديني . انه لا يرتبط بماض ما ، أو تراث ما . انه – الابداع – يخلق تراثه الخاص . انه يعني الاختلاف والمغايرة ، لكن الاختلاف لا يعني بالضرورة الغاء الماضي ، فالتراث موجود ، ولكنه موجود لكي نرفضه ونتجاوزه ونثور عليه . ان الابداع لا يعني ان الشاعر « **ينفي شعر اسلافه ، أو انه يكتب ، بالضرورة ، افضل مما كتبوا ، بل يعني انه يعبر عن تجربته الخاصة المغايرة في مرحلته التاريخية الخاصة المغايرة . ولهذا فان عالمه الشعري مغاير بالضرورة »** (٣/ ٢٣٠)

وحين يحاول أدونيس ان يؤسس ارتباطا بين الشاعر والتراث ، فان هذا التأسيس يعبر عنه بكلمات غامضة مثل « **فالارتباط بالشعر القديم لا يكون ، تبعا لذلك ، ارتباطا بطرائق تعبيره ، بل بالروح العميق الذى حركه »** (٣/ ٥٦) وعبارة « الروح العميق » تساوى في غموضها عبارة « الطاقة الكامنة » في حديث الكاتب عن معضلة التوصيل عند الشاعر الحديث ..

والسؤال الآن : اذا كان هذا موقف ادونيس من التراث على المستوى الثقافي العام ، وعلى مستوى الابداع الشعرى ، فما هو دافعه للقيام بهذه الدراسة ؟ وكيف اثرت رؤيته للتراث على منهج الدراسة ونتائجها ؟!

ينطلق ادونيس في دراسته هذه من همومه كشاعر . والهم الأساسي هو علاقة الانفصال التي يعيشها مع الجمهور ، والتجاهل على المستوى النقدى السائد ، لا بصفته الشخصية ، بل باعتباره احد مبدعي ومنظري الاتجاه الشعري المعاصر . انه ينطلق محاولا « **الكشف عن سر هذا العداء الذى يكنه العربي ، بعامة ، لكل ابداع حتى لكأنه مفطور عليه . فان ردود فعله المباشرة ، ازاء الابداع هي التردد والتشكيك والرفض على مستوى الحياة العامة ، والذم والقمع على مستوى النظام »** (١/ ١٩) وهذا المنطلق يشكل موقف أدونيس المبدئي من المعضلة . ان هناك عداء عند العربي لكل ابداع . ويبدو هذا العداء – في نظر الشاعر – كما لو كان فطرة عند العربي . الأمر الذى يجعله يتجاوز اطار الشعر ليبحث عن اسباب هذا الرفض في بنية العقل العربي والثقافة العربية ككل « **أن الشعر بذاته ، لا يفسر تأصل الاتباعية في الحياة العربية . وكان واضحا – تبعا لذلك – أنه لابد من البحث عن أسباب هذا التأصيل في غير الشعر .. ومعنى ذلك أنه لم يكن بد من البحث عن هذه الاسباب في الرؤيا الدينية الاسلامية . وهذه الرؤيا غيبية وحياتية في آن ، فهي نظرة شاملة للفكر والعمل للوجود والانسان ، الدنيا والآخرة . وبما أن هذه الرؤيا لم تكن تكملة للجاهلية ، بل نفيا فقد كانت تأسيسا لحياة وثقافة جديدتين ، وكانت بما هي تأسيس أصلا جامعا ، صورته الوحي ومادته الامة ، النظام . ومن هنا ثبت لدى انه لا يمكن فهم الرؤيا الشعرية العربية في معزل عن هذه الرؤيا الدينية ، وان الظاهرة الشعرية جزء من الكل الحضارى العربي لا يفسرها الشعر ذاته ، بقدر ما يفسرها المبنى الديني لهذا الكل »** (١/ ٢٠)

هناك أذن فرضيتان أساسيتان تقوم عليهما الدراسة : الفرضية الأولى ان الاتباعية هي النهج الذى ساد العقلية العربية ، ومازال يسودها ويتحكم فيها . الفرضية الثانية هي : أن هناك صلة جوهرية قائمة بين اللغة والدين والسياسة ، وانه لا يمكن تفسير الاتباعية بدراسة المعضلة في مستوى الشعر وحده دون الرجوع الى جذور الرؤيا الدينية نفسها في مستوييها الديني والسياسي والفكري على السواء .

فاذا أضفنا الى ذلك ما سبق ان عالجناه من رؤيته للتراث في ضوء موقفه الراهن . لم نعط كثير أهمية – لادعاء الكاتب أنه تجنب الفرضيات القبلية « وانطلقت من الواقع والافكار كما هي » (١/ ٢١) كما اننا بنفس القدر لا نسلم بدعوى الموضوعية التي تؤمن بأمكان فهم موضوع ما في استقلال عن هموم الذات الفاهمة وعلاقتها الجدلية بموضوعها . ورغم ان الكاتب يسلم بامكانية فهم « النصوص » فهما مغايرا لفهمه ، فانه يصر على انه يقدم صورة موضوعية الموضوع . يرى الكاتب أن « **ثمة من يحاول ان يفسر هذه النصوص بمنظور يشدد على أنها تختزن بذور التفكير الصحيح لكل عصر ، وانها لا تمثل جماع المعرفة الماضية وحسب ، بل تختزن ايضا البذور الحقيقية لكل علم مقبل . ولأن هؤلاء يرون أن الذين ينظرون الى التراث من غير منظورهم يتجنون عليه ، عدا انهم لا يفهمونه ، ولا يعتمدون الوثائق التي تسوغ لهم ما يذهبون اليه ، وانهم ينظرون اليه بافكار مبيتة ترفض هذا التراث ، وانهم لا يبحثونه لكي يكتشفوا ما فيه من عظمة وغنى ، بل لكي يدللوا على افكارهم المبيتة والتي تهدف اخيرا الى هدم التراث »** (١/ ٢٤) وبدلا من أن يؤسس ادونيس فهم الاخرين المغاير لفهمه للتراث على أصول جدلية ، كاشفا موقعهم المتخلف من الواقع ، استسلم لمنظورهم « **جعلت النصوص التي تعتبر ، بالاجماع ، انها تشكل الأسس النظرية والعملية لهذا التراث ، هي التي تتكلم ، وحصرت دوري – عامدا – في عرضها وتوجيهها واستنطاقها »** (١/ ٢٤) فالمؤلف يقصر دوره على ترتيب النصوص وعرضها ، والنصوص نفسها – دون قارئ – هي التي تتكلم . ولسنا بحاجة لكشف ما في هذا التصور من تناقض ، اذ مجرد ترتيب النصوص و « توجيهها » ، يعني وضعها في سياق معين لتعطى معنى معينا ، أى قراءتها قراءة متميزة . ان هذا الموقف الذى يفصل – نظريا – بين الذات والموضوع يكرس النظرة الواحدية للتراث بدلا من أن ينفيها . انه يكرس تهمة الأفكار المبيتة ونوايا هدم التراث وتشويهه . بالاضافة الى ذلك فانه يوقع الباحث نفسه في مهاوى

عدم الانضباط المنهجي . ان أدونيس – في هـذا الفهم – لا يقـدم رؤيته الخاصة والمتميزة للتراث وانما يعرض – فيما يقـول – « **لما يمكن تسـميته بتاريخ ظواهري فينومينولوجي للثقافة العربية ، كما تكشف عنه الوقائع والأفكار التي تجمع على صحتها الأطـراف التي وضعتها أو تبنتها** » (١ / ٢٤)

يعتمد أدونيس في حكمه على هؤلاء الشعراء بأنهم مبدعون على تحللهم من القيم الدينية والخروج على المجتمع . انه – بكلمات أخـرى يوحد بين السلوك والشعر . وهو في هذا لا يختلف – جوهريا – عن الأيديولوجية التي حكمت على هؤلاء الشعراء بالطرد أو القتل أو الحبس بناء على سلوكهم أو على مضـمون شعرهم . فالجذر النظري واحد هو محاكمة الشعر بمـا ليس من خصائصـه . لن أدونيس – بذلك – يفصل – عمليا – بين الشكل والمضمون .

ولا يقف أمر الانحياز عند التوحيد بين السلوك والشعر ، أو الفصل بين الشكل والمضـمون – بل يتجـاوز ذلك الى اعتبار الشعر لذة خالصة ، ولذة جنسية على وجه الخصوص يتجلى انجاز عمر بن أبي ربيعة – فيما يرى ادونيس – من أنه يؤسـس « ما تمكن تسـميته بالنزعة الشهوية أو الاباحية في الشعر العربي » ، وهو بذلك يتابع ما بداه امرؤ القيس . أن شعرهما يستمد اهمية خاصـة من كونه يؤسس الرغبة أو الشهوة على المحـرم ، دينيـا واجتماعيا ، وفي هذا تكمن الثـورة على التقاليـد الاجتماعيـة – الدينية ، العودة الى البداية حيث لم يكن الانسـان يعرف الخجل أو العار . فشعرهما محاولة للخـروج على المجتمع : كل خروج على تقاليـد المجتمع بذاته قيمة . لأنه يعلن « اللاخطيئة ، فاللذة هي القيمة » (١ / ٢١٦) . واذا كانت اللذة وحدها هي القيمة ، والثورة هي الخروج على التقـاليد ورفض قيم المجتمع ، فان الشعر – اذا أرضى هذه النوازع – يكون قد حقق غايته . هنا يتعامل الباحث مع الشعر على أساس أنه يرضي نزوة ويشـبع شـهوة . لم يعد الشعر تأسيسا لرؤية جديدة للعالم تتجاوز كل الرؤى القديمـة وتتحرر منها (انظر بيان الكتابة ٣ / ٢٩٩ وما بعدها) ، بل صـار تدنيـا للمقدسات . وهنـا بالضبط ما يجذب الكاتب في شعر امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعـة « والعلة في هـذا الجذب أننـا لا شعوريا نحـارب كل ما يحـول دون تفتح **الانسان . فالانسان من هذه الزاوية ثوري بالفطرة : الانسان حيوان ثوري . نحن لا شـعوريا ، ضد كل « ثمر محرم » ، لذلك نعجب بكل من يدنس هـذا الثمر ويمتهنه . هـذا الانتهاك يفتح ثغرة من الضوء في ظلام العادات أو الأخلاق** ومن خلال هذه الثغرة نلمح كيف يتهدم العالم القديم ، أو **تتهدم عوائق الحرية . هذا الانتهاك فساد أو ضلال . لكن حين يكون المجتمع قائما على الضلال ، فان ضلال الخروج عليه ، يصبح الفضيلة الكبرى . ومن هـذه الناحية يمكن تحديد القوة أو الطاقة الثورية بأنها هي القادرة على خلخلة الأساس الراهن للأشياء وتغيير الواقع** » (٢١٦/١)

وحـين يتعـامل الكاتب مع شـعر « جميـل » و « أبي نواس » و « أبي تمام » . فانه يقدم قراءته « الخاصة » لهذا الشعر ، في هذه القراءة يبدو الانحياز واضحا في عملية التأويل التي يقوم بها الكاتب لهذا الشعر وقد نجد عند الباحث ما يسوغ – نظريا – هذه القراءة لهذا الشعر ، على أساس أنه « ليس هنـاك أمام قارئ **النص شيء معطى ، واضـح ، وان عليه أن يكتشـف ، هو بنفسـه ، مـا ينطـوي عليه هذا النص . وبمـا أن القراءة مسـتويات تابعة لمسـتوى القـراء ، فلا يمـكن أن يصـل قارئ النص الابداعـي الى القبض عـلى « حقيقتـه » النهائيـة ، فلهذه « الحقيقة » مستوياتها أيضـا . القارئ بهذا المعنى** « يخلق النص » . **انه حاذق آخر يواكب خلاق النص .** والنص الابداعي هو ، بهذا المعنى ، **أفق من الدلالات أو من « الحقائق » وليس « مكانا » لفكرة أو مجموعة من الأفكار** ، رسمنا وأنفذنا بوضوح ، **واحدة واحدة** » (٣ / ٢١٠–٣١١) وقد نتفق مع الباحث في هذه الرؤيا لملاقة القارئ بالنص ، بشرط أن يكون ذلك نهجا عاما يحكم رؤية الباحث للنصوص الشعرية القديمة ، ولا تقتصر على نصوص منتقاة بناء على رؤيا مسبقة تقوم على ثنائية الفصل بين منحى الاتباع ومنحى الابداع ، كما تقوم على ثنائية الفصل بين الشكل والمضمون .

وكمـا كان عمـر بن أبي ربيعـة ابداعا يتجـاوز واقعه بالرفض والخروج ، كذلك يـكون شعر جميل خروجـا عـلى مفهوم الحب التقليدي . ان الحبيبة في شعر جميل ليست « **كائنا فرديا شخصا ، وانما تتحول الى فكرة ، وتصبح – رمزا المطلق فتنتج عن ذلك ثلاثة أمور : الأول هو أن** الحبيبة تحب لذاتهـا ، كمـا يحب الله ، لا رغبة ولا رهبة ، لا طمعا بالقاء ولا خوفا من الغياب . **والثاني هو أن الحب لا يعود يستمتع بالحاضر ، بل بالمستقبل . والثالث هو** أن الحب يفلت من سيطرة المحب ، فلا يعـود قادرا أن **يواجهه ، ويصبح عاجزا ، في الوقت نفسه ، عن تفسيره** » (١ / ٢٣٠) هذه قراءة لا تختلف كثيرا عن قراءة ابن عربي الصوفية لشعر جميل ، وهي قراءة يشير اليهـا الباحث نفسه (٢٣١/١) غير أن ابن عربي – والصـوفية عامة – يقراون الشعر قراءة – خاصـة ، قراءة صوفية تبحث فيه عن اشارات ودلالات صوفية معرفيـة . وهم – في منهجهم هذا – لا يفرقون بين شعر وشعر ، اذ هذه المعاني لا تقوم بالشعر وحده ، بل تقوم بذات الصوفي القارئ الشعر (٦) .

وتمتد القراءة للشعر الى شعر أبي نواس، بل يكاد الباحث يطابق مطابقة شبه كاملة بين الرؤية الصوفية للعالم كمـا حللها في مبحث « الحقيقة والشريعة ، الباطن والظاهر » في الفصـل الثالث من الكتاب الثاني (٩١–٩٩) وبين الرؤيا الشـعرية لأبي نواس للخمر « الخمرة ، من هـذه الناحية ، حلم ولها فعل الحلم تكتشف المجهـول ، سـواء في الذات أو في الطبيعة ، وتقتلعنا من وحل الأشـياء المادية ، وتقذف بنا فيما وراءها ، وتعلمنا أن المرئي وجه اللامرئي ، وأن الملموس تفتح لغـير الملموس ، فمـا نـراه ونحسـه ليس الا عتبـة لما نـراه ولا نحسه ، وتجتاز بهـا هذه العتبة ، حيث تزول الفواصل ، ويصـبح الباطن والظاهر واحـدا . وكما انهـا تنقلنـا ، ضمن المكان ، الى المكان الخفي الآخر ، فانها كذلك تنقلنا ، ضمن الزمن ، الى ما يتجاوز الزمن ، حيث يمحى زمن الاصطلاح ، زمن الدقائق والساعات ، الليل والنهار ، وحيث تتحول الحياة الى ما يشبه النشوة الدائمة . » (١١٠/٢) الخمر عنـد أبي نواس – في هذه القراءة – معادل التجربة الصـوفية التي تستهدف الوصول الى المطلق والاتصال به . انها تجربة تعيـد للانسـان وحدته المفتقدة – معرفيا – مع الأشـياء والعالم والله ، ان الخمر ليست عادة سـلوكية ولكنهـا تجربة حياة . مع أبي نواس أيضا يوحد الشاعر بين السلوك والشعر ، وتتحدد ابداعية الشاعر في خروجه – سلوكيا – على قيم المجتمع ومبادئه (انظر ٢/١٢–٢١٣ ، ٢١٥)

وأبو تمام – عند أدونيس – يعيد للغـة أوليتهـا

وعذريتها » . بهذه العذرية يتحدث أبو تمام مثلا عن المطر ، فيقول :

مطــر يذوب الصحو منه وخلفه
صحو ، يكــاد من النضــارة يمطر
غيثــان فالأنواء غيث ظاهــر
لك فعله ، والصحو غيث مضمــر
ونــدى اذا ادهنت به لمم الثرى
خلت السحاب أتاك وهو مصفـر
(٢/١١٦)

وقراءة أدونيس لهذه الأبيات تتجاهل كل الموروث الشعري العربي الذي ينطلق منه أبو تمام ، تتجاهل سياق القصيدة نفسها ، بل وتتجاهل اللعب في الألفاظ فيما يطلق عليه الطباق ، لكي ترتفع بهذه الأبيات الى قمم الابداع الشعري « فأبو تمام لا يريد بهذه الأبيات ، مثلا ، ولابشعره المماثل أن يردنا الى سرير الطبيعة ، او أن يزين لنا جسدها وانما يريد أن يدفعنا لكي نرى أشــياء الطبيعة في اندفاعها وتفجرها الأصليين ، أو في بكارتها ، وهكذا يقيم علاقة جديدة بين الانسان وبينها ، وبين الانسان والانسان . وحيث تقوم علاقة جديدة تزول الثرثرة القديمـة وتزول المجانية التي ترافقها . وهكذا تدخـل الى الكلام شرارة لغوية جديدة ، هي شرارة الشعر الذي يعيد كل شيء الى بدايته الأصلية » (٢/١١٦)

أن معضــلة أدونيس ـ في تعــامله مع معنى الابداع ، سواء على مستوى الشعر أو مستوى الفكر ـ هي الانحياز غير المنضبط منهجيــا بالوعي بصــلاقة الجدل بين الذات وموضوعها . هذا الانحياز جعله يضع في جبة واحدة شعراء يقوم موقفهم على الرفض (امرؤ القيس ـ ابو نواس) مع شعراء يقوم موقفهم على الالتزام (شعراء الخوارج والشيعة) مع شــعراء يصعب تصنيفهــم من حيث الموقف (عمر بن أبي ربيعة ـ جميل بثينة ـ أبو تمام) . ومع ذلك كله فهذا الخلط المنهجي لا يتناقض مع تصور الشاعر للابداع بأنه الخروج على العادة ورفض الموروث ، والتحلل من أي معطى سابق . وهذا المفهوم للابداع يتسق ـ في النهاية ـ مع تصورات الباحث الثنائية التي تقوم على الانفصال ، سواء للواقــع المعاصر (التقليد / الجديد) أو للماضي « الثابت / المتحول ـ الاتباع/الابداع » أو العلاقة بين الماضي والحاضر .

في دراسة الباحث للتراث ـ على المستوى السياسي والفكري ـ تجابهنا ذات الثغرات التي واجهتنا في دراسته للمستوى الشعري . يؤمن الباحث ـ نظريا ـ بجدليــة العلاقة بين عناصر التراث (انظر ١/٢١) كما يؤمن بتعدد مستويات هذا التراث (انظر ٣/٢٢٨) . هذا على المستوى النظري ، اما على المستوى العملي ـ الذي يكشــف عنه تحليلنا لدراسته ـ فهو يعزل بين عناصر التراث ، أو بين مستوى الثبات ومستوى التحول (الاتباع والابداع) . هذا الى جانب أنه يوحد بين المسـتويات المختلفة لهـذا التراث ، مستوى الفكر الديني السياسي ، والفكر الديني الثقافي ، واللغة والشعر .

تبدأ أصول الثبات عنده ـ على المستوى السياسي ـ بانتصار الافضلية القبلية في حوار السقيفة عشـية انتقال الرسول الى الرفيق الأعلى . هذه الأفضلية القبلية اتخذت شكل القرشية . ويربط الباحث بين العصـــبية القبلية والتدين ، وبينهما وبين الاجماع ، رغم أن الاجماع ـ كمبدأ من مبادىء الثبات ـ لم يكن قد تحدد بعد . ويقفز الباحث الى نتيجة مؤداها « **وبدءا من ذلك يقول الخليفة ويفعل في**

الارض بمقتضى ما تريده السماء . وكما أن العصــبية عنف باسم القبيلة ، فقد أصبح الاجماع عنفــا باسم الجمــاعة ، وأصبحت السلطة عنفا باسم الدين » (١/١١٧) ان التوحيد بين العصبية والاجماع ، وبين السلطة والدين في هذه المرحلة الباكرة امر يحتاج لمراجعة فقد بدأ هـــذا التوحيد يأخذ شكله الحقيقي مع تمايز القوى الاقتصادية والسياسية في أواخر عهد عمر وعهد عثمان ، ويعد عثمان أول من ربط بين السلطة (الخلافة) والدين حين قال ردا على من طلبوا منه خلع نفســـه : « لا أخلع قميصا البسنيه الله » وبذلك وضع أساس الثيوقراطية الدينية . غــير أن الباحث يتعامل مع الواقــع الاسلامي في هــذه المرحــلة باعتباره كتلة واحدة ، لا تمايز بين عناصرها . لقــد كان الشكل الذي تم به اختيار الخليفة في حوار الســقيفة شكلا قبليا . يستجيب الى حاجات عملية ملحة ، والصيغة التي طرحها الأنصار ـ بالمقابل ـ كانت ـ في جوهرها ـ **دينية قبلية أيضا لسنا اذن امام اتجاهين متقابلين متناقضين**، وانما بدأ التناقض والصراع في أواخر عهد عمر . لم يكن الاسلام بعد قد صار دولة بالمعنى السياسي ، وكانت القوى المختلفة ما تزال في طور التكوين . كانت الوحـدة أساس هذا الكيان الصغير . ولكن بما ان عناصر الثبات قد بدت واضحة ـ في نظر الباحث ـ منذ هــذه **اللحظــة الباكرة** ، فلا باس من القفز الى نتائج تربط هذا المستوى السياسي **بالمستوى الثقافي واللغوي على السـواء « هكذا كانت الخلافة سلطة مطلقة . وباسم هذه السلطة انتقلت السيادة العربية ، على صعيد النظام ، من اطار الكثرة الجاهلية الى اطار الوحدة الاسلامية وانتقل تبعا لذلك ، على صعيد التعبير، من اطار العقيدة** . وكما ان العقيدة تجسدت في قريش فان **السيادة تجسدت فيها** . وقد عنى هذا الربط بين الفكر كطريقة في فهم الحياة والتعبير عنها ، والنظام كطريقة في قيادتها وتوجيهها ، **وحدة جنسية ـ دينية ـ ثقافية : قوام هذه الوحدة العرب لكن بامامة قريش ، ورسالتها الاسلام ، لكن كما أخذته وحفظته ومارسته قريش . وأداتها اللغة العربية ، لكن كما نطقت بها قريش وكان القرآن نموذجهـا الأكمـل . وهكذا أصبح « للقديم » السماوي قرين آخر : « القديم » الأرضي . وصــار هذا « القديم » الأرضي معيارا للفكر والســـلوك في آن** » (١/١٢٤) .

أما على مستوى « التحول » في الفكر السـياسي ، فالصورة تبـدو بيضاء ، على النقيض من القتامة التي نراها في منحى « الثبات » . يتحول أبو ذر الغفاري الى ظاهرة ، مفادها انه « **كان يبشر بأخلاق تتجاوز الفريضة الى ما هو أشمل منها وأغنى . كان بتعبير آخر ، يبشر بأخلاق تتجاوز الشرع الى الانســان . فالشرع ساكن أما الانسان فمتحرك، والشرع محدود والانسان منفتح الى ما لا نهاية . وعلى ذلك ليس الشرع هو الغــاية ، وانما الغــاية الانســان** » (١/١٧٨) . هــذا التصــور لتجاوز أبي ذر الغفــاري الشرع الى الانسان نابع من مقالة أبي ذر التي يوردهــا المؤلف . « **لا ترضوا من النـاس بكف الأذى حتى يبذلوا المعروف ، وقد ينبغي للمؤدي الزكاة الا يقتصر عليها حتى يحسن الى الجيران والاخوان ويصــل القرابات** » ومن الصعب ان نرى في هذه المقالة أي تجاوز للشرع . انهــا ـ على العكس ـ تأكيد للشرع ولكن في مصلحة الانسان . ورغم كل ما في موقف أبي ذر من تقدمية فكرية ، فانهــا تقدمية اسلامية لا تخرج عنه ولا تتجاوزه ، ان المؤلف ـ في هذا التصور ـ يتنكر لما سبق أن قرره من **ان ما حدث** في الماضي مجرد شواهد تاريخية ، لا يجب على الفكر

التقدمي أن يتبناها (٣/٢٢٨-٢٢٩) ويتجاوز هو ذلك لا بالتبني والفهم في ضوء الظروف التاريخية ، بل بالتأويل غير المنضبط ، تماما كما فعل في منحى « الابداع » على المستوى الشعري .

ان الباحث لا يكتفي بالتأويل القائم على التحيز ، بل - بالاضافة الى ذلك - يضع في سلة واحدة (سلة التحول) حركات سياسية متناقضة اساسا كالخوارج والشيعة (١/١٨٤ وما بعدها) . هذه التسوية بين كل الحركات الثورية ، والتعامل معها باعتبارها جبهة واحدة ، أمر يغفل عناصر الاختلاف والصراع بينها . ان المسئول عن ذلك هو نظرة الباحث الثنائية . واذا كانت هذه النظرية قد رأت « منحى الثبات » في ضوء قاتم ، فانها ترى منحى « التحول » في ضوء كاشف يكاد يحيل كل شيء الى بياض . ان ثنائية « الثبات والتحول » تستدعي في وعي الباحث كل الثنائيات الذهنية . فيضع ما يحبه منها الى جانب « الثبات » ، وما يكرهه يضيفه الى جانب « التحول » . في ظل هذا الضوء الكاشف ، والانحياز غير المنضبط تصبح ثورة القرامطة بمثابة ثورة تحويلية على مستوى الوعي **((كان منظور القديم يصدرون عن القول بأن الوعي (الدين) هو الذي يحدد الحياة ، اما منظرو الجديد (القرامطة) فكانوا يصدرون عن القول بأن الحياة ، على العكس ، هي التي تحدد الوعي . كان الأول يرون أن التاريخ هو تاريخ الوعي ، اي تاريخ الدين واللغة ، بينما كان الآخرون يرون انه تاريخ الحياة الواقعية ، وتاريخ الصراع الحي بين طبقات المجتمع ، وانه بدءا من هذه الحياة الواقعية يتحدد الوعي: وعي الماضي كله ، كموروث ، ووعي الحاضر . وبفضل الحركة الثورية يمكن القول ان وعي التاريخ العربي أصبح يقوم على اعتباره نموا متدرجا من وضع أدنى الى وضع أعلى ، وليس العكس ، كما كان يتصور منظرو القديم . وعلى هذا فان الحاضر متقدم على الماضي ، ولا شك ان المستقبل سيكون اكثر تقدما))** (١/٦٩-٧٠) . هذه الثورة على مستوى الوعي والمفاهيم كانت كفيلة - لو صحت - أن تغير بنية الذهن العربي في اتجاه التحول . ان مثل هذا التأويل والفهم يغفل قانون التاريخ ، ويحيل الأمور اما الى أسود قاتم (الثبات) أو الى أبيض شفاف (التحول) .

واذا انتقلنا الى المستوى الديني الفكري ، وجدنا الكاتب يوحد أيضا بين اتجاهات فكرية متناقضة كل ما يجمع هذه الاتجاهات - في وعي المؤلف - أنها تمثل منحى التحول الذي هو النقيض الكامل لمنحى الثبات ، ان كل خروج على « الثبات » - في نظر المؤلف - يعد « تحولا » ، كما ان كل رفض للواقع يعد ثورة . في مثل هذه النظرة يصبح « الارجاء » « ثورة على الاسلام الشكلي الظاهري » (١/١٩٤) ولا يكون قوة تبريرية للوضع الراهن بتعليقه الحكم على الفعل الانساني الى ما وراء العالم ، وبتوحيده - في ارجاء الحكم - بين القاتل والمقتول والظالم والمظلوم (٧) . وكما وحد الكاتب الاتجاهات الثورية ، يوحد بين الارجاء والجهمية والشيعة الامامية . ويوحد بين هؤلاء جميعا وبين حركة الاعتزال وابن الراوندي والرازي . ومع هؤلاء جميعا يضع التصوف . ان الباحث لا يحس تناقضا حين يقف مع المعتزلة في اعلائهم من شأن العقل والمعرفة العقلية (٢/٨٧) ، وحين يقف كذلك مع المتصوفة الذين يؤكدون دور القلب على حساب العقل ، والكشف على حساب البرهان ، والحدس على حساب الفكر (٢/٩٩) . ان التناقض - هنا - محلول على أساس أن كلا من المعتزلة والمتصوفة - مع اختلاف مناهجهم - قد خرجوا على

الثبات » . وكل خروج على « الثبات » هو - في نظر الباحث « تحول » بالضرورة .

وتبدو مسألة الخروج باعتبارها ثورة - في نظر المؤلف - واضحة في تصوره لانجاز ابن الراوندي والرازي اللذين نقدا النبوة على أساس عقلي . ان الفارق بين المعتزلة وبين هذين المفكرين ، أن العقل عند المعتزلة « لم ينف في تفسيره ظواهر الطبيعة ، الفعل الالهي المستمر المباشر في الطبيعة بحيث استمر القول بأن لكل ظاهرة طبيعية سببها الالهي (لا الطبيعي) ، وتبعا لذلك لم ينف المعجزة . والسبب الثاني هو أن هذا العقل ظل ايمانيا - أي ظل ينطلق من مقدمات شرعية يفرضها صحيحة لا شك فيها . وهذا يعني أنه ظل أسطوريا ، بمعنى ما ، بعيدا عن التجريب وهكذا بقي العقل في اللغة - الذهن ، لا في الطبيعة - التجربة ، أي انه بقي فوقيا فلا يتغير أو ينمو عبر التجريب وصناعة الأشياء وممارستها ، وانما يتراكم تعليميا . انه عقل يهدف الى التأثير على الانسان ، لا على الطبيعة ، فالعقل العربي وليد التدين لا التجريب ، انه ابن الله والوحي . وليس ابن الانسان والطبيعة . » (١/٨٨) أما الرازي وابن الراوندي فقد نقدا النبوة بالعقل ، أي انهما اقاما العقل مقام النبوة ، وصار العقل بديلا للوحي بعد ان كان في خدمته عند المعتزلة . ان هذا الفارق بين المعتزلة وهذين الفيلسوفين فارق اساسي وهام ، ولكنه لا يعني ان هذين الفيلسوفين كانا ملحدين . لقد حل العقل - عندهما - محل الوحي ، ولكن محتوى معرفته يظل محتوى دينيا .

ان الباحث يربط ربطا ميكانيكيا بين نقد الوحي وبين الالحاد، وبالتالي تعلو نبرته الحماسية ، لأن الالحاد هو خروج على النسق الديني للمجتمع ((**واذا كان الالحاد نهاية الوعي ، فانه بداية موت الله ، أي بداية العدمية التي هي نفسها بداية لتجاوز العدمية ... والواقع أن هذا النقد للوحي لم** يكن الا نقدا للسياسة . فنقد السماء هنا انما هو نقد **للارض . وهذا النقد لا يتناول مبادىء وأفكارا وحسب ، وانما يتناول ايضا النظام الاجتماعي - السياسي بمقدار ما يعكس هذه الأفكار والمبادىء ويمثلها))** (١/٩٠) . هنا يوحد المؤلف بين نقد الوحي والسياسة ويعتبر أن نقد هذين الفيلسوفين للوحي كان نقدا للنظام الاجتماعي . ان الالحاد هو بداية العدمية ، والعدمية - في نظر الكاتب - « مرحلة انتقال ، وسرعان ما يمكن تجاوزها . انها نقطة الالتقاء بين عنصر ينتهي وعنصر يبدأ ، أو هي العتمة التي تخيم على الماضي وقيمه كلها لحظة تستشف ان وراء العتمة شمسا جديدة » (٣/١٧٩) فالعدمية بداية وعي جديد ، بمعنى ان نقد الوحي - عند الرازي وابن الراوندي - كانت بدءا بوعي جديد ، وانتهاء للوعي القديم . انها - بهذا الفهم - تساوي الوعي الجديد الذي خلقته الحركة القرمطية على مستوى التاريخ (١/٦٩-٧٠)

لكن الباحث سرعان ما يحس أن حماسه لا يقوم على أساس موضوعي ، ومن ثم يطامن من هذا الحماس وينقد فكر هذين الفيلسوفين ، ولكنه لا يتخلى عن تصوره بأنهما كانا يؤسسان فكرا الحاديا ((**على أن هذا النقد (نقد النبوة والوحي) ظل عقليا ، لم يرافقه نقد لأوضاع الانسان ومشكلاته . فقد كان الالحاد الذي يصدر عنه الحادا عقليا ، ولم يكن الحادا نضاليا . ولهذا تنحصر اهميته في القول بتحديد آخر لماهية الانسان ، انطلاقا من التوكيد على ان هذه الماهية ليست في الوحي بل في العقل . كان هذا النقد ، بتعبير آخر ، تقويضا للدين ولم يكن تقويضا للأساس الذي يقوم عليه »** (١/٩٠-٩١) .

هذا النقد للعقل عند المعتزلة ، بل وللعقل عند كل من الرازي وابن الراوندي يقوم على نظرة ترى العقل هو جوهر الانسان ، ومدار فاعليته . واذا كان التصوف — في أساسه المعرفي — نقدا للعقل ومقولاته وبراهينه ، فقد كان المتوقع ان يقف الباحث من التصوف موقفا اكثر تشددا من موقفه من المعتزلة وابن الراوندي والرازي . ان التصوف — سلوكيا ومعرفيا — خروج على النسق العام للسلوك والفكر . وهو — بالتالي — ثورة . هذا الى جانب أن التصوف — خاصة عند ابن عربي — يعطي للخيال دورا هاما في عملية المعرفة (١/١١١) . ان ادونيس الشاعر — لا المفكر — هو الذي يتعامل مع التصوف ، وبالتالي فهو ينظر اليه من منظور شعري ان ثنائية الشريعة — الحقيقة عند المتصوفة ليست ثنائية انفصالية كما يتصورها المؤلف (١/٦٧) . هناك علاقة جدلية بين طرفي هذه الثنائية . ان السالك يبدأ بالشريعة متحققا بظاهرها لكي يبدأ رحلته المعراجية تجاه الحقيقة . وهو في رحلته هذه — **مسلحا بالشريعة** — يجتاز أفقا من آفاق الحقيقة المرتقبة . وحين يصل — ان وصل — يعود ليرى الشريعة في ضوء جديد ، انه يكشف عن حقيقتها ، ان الحقيقة ليست الا الشريعة . ان الصوفي يكشف له عن حقيقة الشريعة التي كان يدرك ظاهرها قبل رحلته . الحقيقة والشريعة اذن وجهان لحقيقة أو ماهية واحدة ، كالظاهر والباطن لا غنى لأحدهما عن الآخر . ان العلاقة بين الحقيقة والشريعة ، أو الظاهر والباطن ، ليست علاقة تمايز وجودي ، وانما هي علاقة تمايز معرفي لحقيقة وجودية واحدة (٨) هذه الوحدة الوجودية والتمايز المعرفي يمتدان الى كل شيء ومن ثم تنتفي ثنائية الله والعالم ، والعالم والانسان والله والانسان .. الخ . ان التصوف لم يحرر الانسان من الشريعة كما يتوهم الباحث (١/٩٨) كما ان كل انجازات الفكر الصوفي لا يمكن تعميمها على مستوى اللغة والفكر كما فعل أدونيس (انظر ١/١٠٦ ، ١١١) .

ان أسباب هذا التوحيد بين مستويات مختلفة من الفكر يكمن في رؤية الباحث للتراث . هذه الرؤية التي تراه في ضوء انفصالية ثنائية هي ثنائية « الثبات / التحول أو الاتباع / الابداع » . ورغم وعي الباحث النظري بجدلية العلاقة بينهما ، فانه — عمليا — لم يستطع الكشف عن هذه الجدلية . والسبب في التناقض بين وعي الباحث النظري وفكره — كما ظهر من تحليلنا — نابع من تصوره للواقع الراهن وتصوره لعلاقة الحاضر بالماضي .. لقد وحد في رؤيته للحاضر بين الثقافة السائدة والموروث ، ومن ثم اعتبر الابداع هو الخروج الكامل عن كل موروث . وانعكست هذه الرؤية على رؤيته للماضي ففصل بين عناصره . ووحد — داخل كل عنصر — بين اتجاهات عديدة كان الكشف عنها كفيلا بتعميق الدراسة .. ان رؤية التراث في ضوء « الثبات / التحول » (وهي كذلك رؤية الواقع) حجبت الباحث عن رؤية الفروق الدقيقة في كل من الماضي والحاضر على السواء . هذا بالاضافة الى ان تصور الباحث للعلاقة بينه (الحاضر) وبين التراث ، اوقعه في مهاوى الانتقائية والتحيز غير المنضبط منهجيا ..

ومع ذلك كله ، فلا شك ان هذه الدراسة خطوة على طريق الوعي الجديد بعلاقتنا بالتراث . خطوة يتمثل انجازها الحقيقي في ادراك العلاقة بين عناصر هذا التراث ومستوياته . وهذه الدراسة ، وان تكن وحدت بطريقة ميكانيكية احيانا بين هذه المستويات ، قد لفتت الانتباه بشدة الى هذه العلاقة . ويبقى ان تتأصل العلاقة بين هذه المستويات من خلال هذا الوعي الجديد .

هوامش :

(١) انظر على سبيل المثال ، لا الحصر : « صراع اليمين واليسار في الاسلام » لأحمد عباس صالح ، « الحركات السرية في الاسلام » لمحمود اسماعيل ، و « محمد رسول الحرية » لعبد الرحمن الشرقاوي .

(٢) انظر على سبيل المثال Gadamer, H.G., Truth and Method, New York, 1975, pp. XVI-XXVI.

وانظر له أيضا Philosophical Hermeneutics, pp. 9-10.

(٣) Althusser, Louis, Reading Capital, Translated by Ben Brewster, NLB, 1977, p. 14.

(٤) دار العودة بيروت ، الكتاب الأول (الأصول) ١٩٧٤ م ، الكتاب الثاني (تأصيل الأصول) ١٩٧٧ م الكتاب الثالث (صدمة الحداثة ، الطبعة الثانية ١٩٧٩م)

(٥) تحتل دراسة الشعر والنقد في الجزء الأول (الأصول) ٩٦ صفحة (٣٣ لمنحى الايقاع و ٦٣ لمنحى الابداع) وهذا الرقم يتجاوز نصف عدد صفحات الكتاب التي تبلغ ١٥٨ ، مع عدم حساب صفحات المدخل والمقدمة والهوامش .

نفس الظاهرة نلمسها في الجزء الثاني (تأصيل الأصول) حيث يحتل مبحث اللغة والشعر بمستوييه ٤٠ صفحة ، ويحتل مبحث الجدل على مستوى اللغة والشعر فصلين كاملين ، حوالي ٦٥ صفحة . وبذلك تكون عدد الصفحات التي خصصت لهذا المستوى في الكتاب الثاني ١٠٥ صفحة ، أي ما يقترب من نصف حجم الكتاب الذي تبلغ عدد صفحاته ٢١٤ صفحة ، ويكاد الكتاب الثالث (صدمة الحداثة) ، ان يختص باكمله لحركة التجديد الشعري بدءا من النهضة ، وحتى الحركة الشعرية المعاصرة التي يعد الكاتب واحدا من روادها .

وجدير بالملاحظة ايضا أن التوازن على مستوى اللغة والشعر وحده يميل في اتجاه المنحى الابداعي على حساب المنحى الاتباعي .

٦ — انظر — في هذا العدد — قراءات ابن عربي لكثير من شعراء العرب في كتاب « محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار في الأدبيات والنوادر والأخبار » دار اليقظة العربية دمشق سنة ١٩٦٨ م ، الجزء الأول ، الصفحات : ٣٦٦ — ٣٦٧ ، ٣٦٧ — ٣٦٨ ، ٣٧٩ — ٣٨٠ ، ٣٨٠ ، والجزء الثاني ، الصفحات ٤٣ ، ٤٣ — ٤٤ ، ٤٦٥ — ٤٦٦ ، ٤٦٦ — ٤٦٧ .

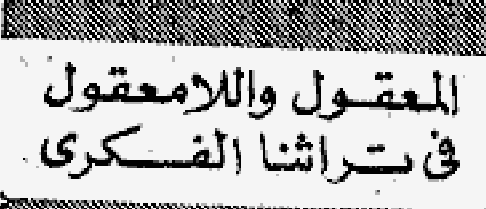
(٧) انظر التمهيد الذي صدرنا به رسالة الماجستير « قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة » مخطوط ، بكلية الآداب جامعة القاهرة ، ١٩٧٦ م ، ص ٨ .

(٨) انظر دراسة أبي العلا عفيفي عن ابن عربي وانظر ايضا في العلاقة بين الحقيقة والشريعة ، والمعنى الظاهري والباطني عند كل من المتصوفة والشيعة .

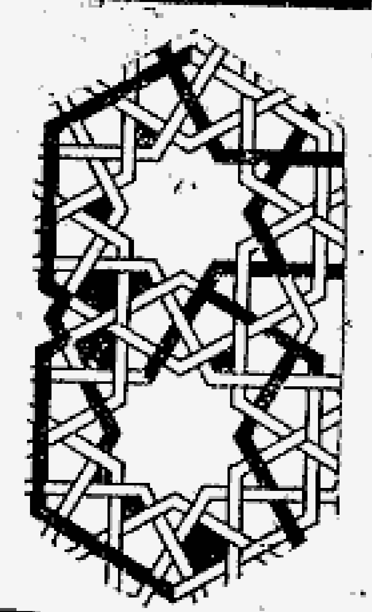
Corbin, Henry, Creative Imagination in The Sofism of Ibn-Arabi, Bollingen Series XCI, Prinston p. 52, 53.

زكي نجيب محمود

وتجديد الفكر العربي



المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري



عرض وتعليق : فؤاد كامل

بسط استاذنا الجليل الدكتور زكي نجيب محمود موقفه من التراث في كتابين هامين اضيفا الى ذلك التراث منذ ظهورهما ، وأصبحا معلمين من معالم الفكر العربي المعاصر الذي يسعى الى التجديد أو التحديث أو اعادة البناء ، وأعني بهما « تجديد الفكر العربي » (الطبعة الأولى ، دار الشروق ، بيروت ١٩٧١) ، « المعقول واللامعقول في تراثنا الفكرى » (الطبعة الاولى ، دار الشروق ، بيروت ١٩٧٥) .

والكتابان امتداد لرسالة الدكتور زكي نجيب محمود التي أخذ بها نفسه وكرس لها حياته منذ عودته من انجلترا بعد حصوله على درجة الدكتوراه من جامعة لندن وقيامه بالتدريس لطلاب قسم الفلسفة بجامعة القاهرة في منتصف الاربعينات ، وكنت واحدا من هؤلاء الطلاب الذين كان لهم شرف التلمذة على يديه ، ومنذ ذلك التاريخ لاأذكر أن د . زكي نجيب محمود قد كف يوما عن الدعوة الى المنهج العلمي بكل ما يملك من حماسة واقتناع وايمان ، وبكل ما يتاح له من وسائل النشر والاذاعة ، وبكل ما وهبه الله من ناصع البيان ، ووضوح العبارة ، وصفاء الذهن ، وثاقب النظر ، وطرافة الفكر .

كذلك كان مفتاح هذين الكتابين في هذا المنهج العلمي التجريبي الذي شغف به الدكتور زكي نجيب محمود شغفا ملك عليه شغاف قلبه ، وتغلغل في الصميم من تفكيره ، فجعله جوهر دعوته في القول والفعل ، في الفكر والعمل ، في الايمان والسلوك .

فاذا اردنا تلخيصا لموقف الدكتور زكي نجيب محمود من التراث قلنا على الفور انه نظر في هذا التراث فوجد مشكلات عرضت للمفكرين القدماء من أجدادنا العرب فاتبعوا منهجا ، واتخذوا مواقف ، واهتدوا الى حلول ، فاذا شئنا أن نقتبس عن هؤلاء القدماء شيئا يكون تمجيدا لهم ، ومتابعة على الطريق الذي سلكوه ، لم يكن لنا أن نأخذ من تلك المشكلات التي عرضت لهم شيئا ، فقد عاشوا في عصور نعيش الآن غيرها ، ولعصورنا التي نعيشها مشكلات خاصة بها لم يكن أولئك الأقدمون يدرون عنها شيئا ، أو يحيطون بها خبرا ، انما علينا أن نقف من مشكلات عصرنا الموقف الذي اتخذوه من مشكلات عصرهم ، ويعني به د . زكي نجيب محمود الموقف العقلاني الذي يرد كل شيء الى العقل ، وعلينا أن نفرغ الحلول التي اهتدوا اليها من مضامينها لنحتفظ بالشكل ، أي بالمنهج الذي احتذوه ، والأسلوب الذي اتبعوه ، والطريق الذي سلكوه . وحينئذ

سنهتدي نحن أيضا الى حلول لمشكلاتنا التي يحفل بهـا عصرنا ، كما اهتدى هؤلاء الأجداد الى حلول لمشكلات عصورهم ، وبمحافظتنا على منهجهم ذاك نكون أوفياء للتراث الذى خلفوه مخلصين لعصرنا الذى نعيشه ، جامعين بذلك بين البـر بالاجداد والوفاء لهم ، والصدق مع النفس والاخلاص لها ، أو كما يقال اليوم : الجمع بين الأصالة والمعاصرة .

هذا هو بايجاز شديد مجمل هذين الكتابين العظيمين اللذين أضافهما د . زكى نجيب محمود الى مراجع البحث فى قضية التراث العـربى . ولكن كيف توصل د . زكى الى هذه النتيجة التى أوجزناها فى تلك الاسطر القلائـل من مقالنا ؟ اليكم فيما يلي تفصيل ما أجملناه :

ولا يسعنا وقد أقبلنا على هذا التفصيل الا أن ننـوه بدرس يفيده كل قارىء لهذين الكتابين ، فابتداء من مقـدمة كتاب « تجديد الفكر العربى » تستولي على نفس القـارىء تلك الرنة البارزة من التواضع الصادق الذى يخلو من كل ادعاء وترفع ، والذى لا تشوبه شـائبة من تعالم أو تصنع للأستاذية أو « المعلمانية » أن صح هذا التعبير . فالدكتور زكى يعترف منذ البداية أنه يستدرك ما فاته ، وانه يحـاول أن يدلى بدلوه فى مجال انصرف عنه الى غيره بحكم دراسته وموضوع تدريسه ، وهو فى هذه المحاولة مضطر ، لشعوره بضيق الوقت ، وعدم انفساح العمر واتساع الأجل ـ أمد الله فى عمـره ، وأطال بقاءه ـ الى أن يتخير من التـراث وينتقى ، و « يزدرد تراث آبائه ازدراد العجلان » و « يعب صحائف التراث عبا سريعا » (تجـديد ، ص ٦) . ذلك أن الصحوة التى أخذته فى الأعوام السبعة أو الثمانيـة التى سبقت تأليفه لهذا الكتاب كانت « صحوة قلقة » (تجديد ، ص ٥) ، والقلق لا يدع سبيلا للتمهل أو الابطاء .

والحق ان د . زكى قد عرض لأطوار ثلاثة تتابعت عليه فى موقفه من التراث : الطور الأول هو طور الاعراض عن هذا التراث وعدم الاحتفال به ، بل أكاد أقول والازدراء له ، وذلك نتيجة لانصرافه التام الى الثقافة الغربية ، وانبهاره بهـا ، كما كان أغلبنا مبهـورا بها . وظل فى هذه المرحلة أعواما بعد أعوام « .. الفكر الأوروبى دراسته وهو طالب ، والفكر الأوروبى تدريسه وهو أستاذ ، والفكر الأوروبى مسلاته كلما أراد التسلية فى أوقات الفراغ ، وكانت أسماء الأعلام والمذاهب فى التراث العربى لا تجيئه الا أصداء مفككة متناثرة ، كالأشباح الغامضة يلمحها وهى طافية على أسطر الكاتبين » (تجـديد ، ص ٥) وفى هذا الطور كان اذا لاحت له قضية التراث أسرع الى الاجابة بأنه لا أمل فى حياة فكرية معاصرة الا اذا بترنا التراث بترا ، وعشنا مع من يعيشون فى عصرنا علمـا وحضارة ووجهة نظـر الى الانسان والعالم ... (تجـديد ص ١٣) . ولهذا يمكن أن نسمي هذه المرحلة مرحلة البتر التام للتراث . ود . زكى لا يترك هذه المرحلة دون تعليـل فيقول بصراحته تلك التى أشرت اليها : « .. وربمـا كان داعى الخبىء اليها هو المامى بشىء من ثقافة أوروبـا وأمريكا وجهلى بالتراث العربى جهلا كاد أن يكون تامـا ، والناس ـ كما قيل بحق ـ أعداء ما جهلوا » (تجـديد ، ص ٣) .

والطور الثانى هو ما يمكن أن نسميه بطور التعاطف وكان د . زكى مدفوعا اليه بالحركة القومية التى سـادت فى تلك الحقبة التى يقول عنها د. زكى .. « ثم تغيرت وتغنى مع تطور الحركة القومية . فما دام عدونا الألد هو نفسه صاحب الحضارة التى توصف بأنها معاصرة ، فلا مناص من نبذه ونبذها معا » ، وأخذت انظر نظرة التعاطف مع الداعين الى طابع ثقافى عربى خالص يحفظ لنـا سماتنا ، ويرد عنـا ما عساه أن يجرفنا فى تياره ، فاذا نحن خبر من أخبـار التـاريخ ، مضى زمانه ولم يبق منه الا ذكراه ... » الخ (تجديد ص ١٣) ..

والطور الثالث هو طور التركيب أو التوفيق أو المزج وهو الطور الأخير الذى وصل اليه بعد ما أتيح له من الفراغ ، ومن مكتبة عربية يقضى فيها بعض ساعات النهـار .. « نعم لابد من تركيبه عضوية يمتزج فيها تراثنا مع عناصر العصر الراهن الذى نعيش فيه ، لنكون بهذه التركيبة العضـوية عربا ومعاصرين فى آن » (تجديد ، ص ١٤) . فالمشـكلة الملحة التى نشأت فى هذا الطور هى مشكلة الانتقاء والاختيار .. ما الذى نأخذه وما الذى نتركه من القيم التى انبثت فيما خلف لنا الأقدمون ؟ وما الذى نأخذه وما الذى نتركه من هـذه الثقافة التى تهب علينا ريحها من أوربا وأمـريكا كأنهـا الأعاصير العاتية ؟ كيف ننسج الخيوط التى استللناهـا من قماشة التراث مع الخيوط التى انتقيناها من قماشة الثقـافة الأوروبية والأمريكية ، كيف ننسـج هذه الخيـوط مع تلك فى رقعة واحدة ، لحمتها من هنا وسداها من هناك ، فاذا هـو نسيج عربى معاصر ؟ (تجديد ، ص ١٤) .

من الواضح أن التطور ها هنا ديالكتيكى ، فمن نبذ للتراث وقبـول للثقافة الغربية ، الى نبذ للثقافة الغربيـة وقبول للتراث ، وأخيرا توفيق بين هذا وتلك ، والمحطة الأخيرة هنا هى الدمج أو المزج بين الثقافتين العربية والغـربية ، والمثل الأعلى هو كبار مفكرينا أمثال توفيق الحكيم وطـه حسين والعقاد ولطفى السيد ، اذ على أيديهم تمت المواءمـة بين « ذلك الفكر الوافد الذى بغيـره يفلت منا عصرنا أو نفلت منه وبين تراثنا الذى بغيره تفلت منا عروبتنـا أو نفلت منها » (تجديد ص ٦) .

وبعد أن يصل د . زكى الى هذه المرحلة من الديالكتيك فى تطور موقفه ازاء الثقافتين يجد لزاما عليه أن يختار من كل منهما العناصر التى يحتاج اليهما فى تلك التركيبـة العضوية التى رأى أنها المخرج « الوحيد » من تلك المشـكلة التى تكون فيها الأصالة وتكون فيها المسايرة للعصر الراهن . ولما كان د . زكى صادقا مع نفسه دائما فانه يعرف بأنـه وقع فى كثير من التناقض والتعارض ، لأنه لم يعثر بعـد على المفتاح الذى يفتح به الأبواب المغلقة (تجديد ، ص ١٥) فأين وجد هذا المفتاح ؟

لقد وجده فى عبارة لهربرت ريد يقول فيها : « اننى لعلى علم بأن هنالك شيئا اسمه « التراث » ، ولكن قيمته عندى هى فى كونه مجموعة من وسائل تقنية يمكن ان نأخذها عن السلف لنستخدمها اليوم ونحن آمنون بالنسبة الى ما استحدثناه من طرائق جديدة . فمثلا هناك طريقة استخدمها السابقون فى حزم الدريس ، وأخرى استخدموها فى نظم المقطوعات الشعرية (السوناتا) ، وتستطيع أن تعلم هذه الطريقة أو تلك لمن شاء أن يتعلم .. وأن الحـالة التى يعانيها العالم اليوم لهى فى رأيى كافية للدلالة على مـدى ما تستطيعه الصور الفكرية التقليدية ـ كنسيـة كانت أو أكاديمية ـ فى حل مشكلاتنا ، وهى الصور التى يطالبوننا اليوم بأن نحيطها بالتبجيل والتقديس لأنها هى التراث » (تجديد ، ص ١٧) .

فى هذه الفقرة المنقولة عن هربرت ريد نجد المحور الذى تدور حوله نظرة د. زكى الى الثقافتين معا ، فالمدار ومعيار الاختيار هو العمل والتطبيق - هى نظرة برجماتية عملية الى حد كبير ، ينظر بها الى التراث والى الفكر الانسانى بوجه عام (تجديد ، ص ١٨) . وبذلك تكون الاجابة عن السؤال المطروح وهو كيف السبيل الى دمج التراث العربى القديم فى حياتنا المعاصرة ، لتكون لنا حياة عربية ومعاصرة فى آن ؟ » - تكون الاجــابة هى : « أن أبحث عن طرائق السلوك التى استلزمها العلم المعاصر والمشكلات المعاصرة » (تجديد ، ص ٢٠) .

ما نأخذ من التراث وما ندع يتحــدد اذن وفقا للعلم المعاصر والمشكلات المعاصرة ، وبعبارة أخرى يكمن السر كله والقوة كلها فى المنهج العلمى الجديد . (تجديد ، ص ٢٤) وموقف د. زكى من التراث امتداد كما قلت لتبشيره ودعوته الى المنهج العلمى الحديث . وبيننا وبين الأخذ بذلك التراث « عثرات تحول دون ذلك السير المستقيم ، كان تكون رؤوسنا قد ملئت - على غير وعى منا - بأفكار مسبقة ، بثها فينا آخرون ، حتى اذا ما شببنا ، ألفينـــا أنفســنا تحت سلطانها .. » (تجديد ، ص ٢٦) .

وهذه العثرات او العوامل المعوقة تدور حول محاور ثلاثة :

١ - احتكار الحاكم لحــرية الرأى بحيث يكون رأى السلطان هو سلطان الآراء ،

٢ - سلطان الماضى على الحاضر بحيث يكون للسلف كل هذا الضغط الفكرى علينا ،

٣ - تعطيل القوانين الطبيعية بالكرامات ، وكأن قوانين الطبيعة لعبة فى أيدى نفر من أصــحاب القــلوب الورعــة الطيبة . (تجديد ، ص ٢٧ الى ٥٨) .

وللدكتور زكى فى توضيحه لهــذه المعوقات نظرات نافذة على جانب كبير من الصدق والصواب ، وآراء قيمــة يعلى فيها من حرية الفكر والاستقلال فى الرأى ، ويمجــد كرامة الانسان . فاذا تعارض التراث مع شىء من هذه القيم ارتفعت نبرة الكتاب ، واحتد اسلوبه ، فنراه يقول مثــلا : « ليس الارث فى حــد ذاته حياة ، وانما هو وسيلة حياة فاما صلح وسيلة وأداة ، واما نحيناه عن الطــريق غيــر آسفين . » (تجديد ص ٢٨) . او يقول : « الحوار قيمة اساسية فى الفكر .. تلك هى طبيعة الفكر الحر ، أن يكون حوارا متعادل الاطراف ، لايأمر فيه أحد احدا ، ولايطيع فيه أحد أحدا ، الا بالحق . » (تجديد ص ٣٢) .

ونحن « ننظر الى القديم لنأخذ منه الشكل .. وانما قصدت بالشكل هنا « القيمة » او طريقة النظر وميزان الحكم .. فاذا أخذنا عن الأسلاف منظار العقل الذى اســتخدموه وهم اشداء اقوياء ، انبثقت لنا على الفور أسس جديدة نقيم عليها حياتنا الفكرية بدل الأسس الســائدة ، والاسس الجديدة المرجوة هى أسس الحوار الحر الذى تتعادل فيــه قامات الناس ، وان تفاوتوا بعد ذلك فى سداد الرأى وقوة الحجة . » (تجديد ص ٢٩ - ٣٠) .

ويتضح عجز التراث القديم عن حل المشكلات المعاصرة أشد ما يتضح عندما نلتمس لمشكلة الحرية حلا ، ســواء على المستوى الفردى او السياسى أو الاجتماعى ، وهى مشــكلة تتســع لتعم العالم كله ، ولهذا يتمحور حولها الفكــر الأوروبى الحديث (تجديد ص ٧٨ - ٧٩) . ومنشأ هــذا العجز هو اتساع الفجوة بين الثقافة الجارية من جهــة ، ومواقف جديدة من جهة أخرى ، اقتضتها حياة جديدة لم يألفها القوم ، فعندئذ لا استجابات العرف والتقاليد تــكون ملائمة وكافية ، ولا الناس يملكون الطرق الجــديدة التى يواجهون بها الجديد . (تجديد ص ٧٣) .

ومن المشكلات التى لا نجد لها حلا فى تراثنا القديم مشكلة حرية المرأة فى حياتنا العربية المعاصرة ، وهى مشكلة تتفرع عن مشكلة الحرية الأساسية التى لا نجد لها حــلا الا فى حضارة الغرب الحديث (تجديد ، ص ٨٠) .

ومن مشكلاتنا الكبرى كذلك - الى جانب مشــكلة الحــرية بكل فروعها - مشكلة الدخول فى عصر العــلم والصناعة . وفى مواجهة هذه المشكلة يضع د. زكى تفرقة مهمة بين معرفة « اللفظ » ومعرفــة « الأداء » ، الأولى هى المعرفة التى كانت موضع اهتمام علمائنا القدماء ، والمعرفــة الثانية هى المعرفة التى ينبغى أن تسعى اليها اذا أردنــا مسايرة العصر الحديث فى تقدمه . (وهذه التفرقــة بين نوعى المعرفة يصدق علينا نحن العرب ألف مرة اذا صدق على شعوب اخرى مرة واحدة ، لأن عبقرية العــرب كانت فى لسانها ، لم تكن اللغة فى ثقافة العرب « أداة » للثقــافة ، بل كانت هى الثقافة نفسها . » (تجديد ص ٨١) .

وبعبارة أخرى ينبغى أن « نتحول من صناعة الكلمات الى صناعة الأشياء ، ومن اجترار المنظومات والأراجيز الى نظم الفكر والحياة ، بل نظم الكون نظما ابداعيا جديدا » كمــا يقول الدكتور حسن صعب فى كتابه « تجــديد العقــل العربى » (١) وواضح ان ذلك لن يكون بالرجوع الى تراث قديم ، وأن مصدره الوحيد أن نتجه الى أوروبا وأمريكــا نستقى من منابعهم ما تطوعــوا بالعطاء ، وما استطعنا من القبول وتمثل ما قبلناه . (تجديد ، ص ٨٢) .

وبعد ان يستعرض د. زكى أصناف الطالبين للمعرفة كما يجدهم عند حجة الاسلام الغزالى وهم اربعة ، المتكلمون والباطنية والفلاسفة الأقدمون والصوفية ، يخلص الى نتيجة لا مناص من قبولها ، وفيهما اجابة عن السؤال الرئيسى الذى جعل كتابه كله محاولة للاجابة عنه وهو : الى أى حد يمكن للعربى المعاصر ان يســتعين بالتراث الفكرى فى معالجــة مشكلاته الراهنة ؟ - يخلص الى هذه النتيجة ، وهى « أن هذا العربى المعاصر ان يستعين بالتراث الفــكرى فى معــالجة أساسا على محور العلاقة بين الانسان والله ، على حين أن ما التمسه اليوم فى لهفة مؤرقة هو محور تدور عليه العــلاقة بين الانسان والانسان . » (تجديد ، ص ١١٠) .

ولكن هل فرغ الفكر الانسانى المعاصر من الانشغــال بمشكلة العلاقة بين الانسان والله ، وتفرغ نهائيا لمشــكلة العلاقة بين الانسان والانسان ؟ وكأن د. زكى يفطن الى أن هذا السؤال سيبرز على صفحة الذهن عند قراءة هذا الكلام فيتساءل عن فائدة ما تقوله الشيعة عن الظاهر والبــاطن فى النص القرآنى : « **هل تفيدنا هذه المؤونة الفكرية زادا على الطريق ؟ نعم ، قــد تنفع عــلى الطريق الى الجنة فى اليوم الآخر ، وهذا هدف لا شك منشود ، لكن سؤالنا فى هذا الكتاب منصرف دائما - دون التغاضى عن السعادة الأخــروية وسبلها - الى هذه الحياة الدنيا ، وفى هذا العصر الذى نعيش تحت سمائه . انني أترك للقارىء أن يجيب** » (تجــديد ، ص ١١٥) وسنترك التعليق على هذا القول الى نهاية المقال

باذن الله ليأخذ مكانه من الملاحظات والتعليقات التي نفرد لها الجزء الأخير من هذا البحث .

بيد أن د . زكي يرتضي من المذاهب القديمة مذهبا يرى انه أحق المذاهب بالاعتناق ، لأنه جعل العقل مبدأه الأساسي كلما اشتكل أمر ، الا وهو مذهب المعتزلة . علما بان فكر المعتزلة كله يدور حول علاقة الانسان بالله ، ولذلك يسمون بأهل العدل والتوحيد . ولا يتردد د . زكي في الدعوة الى احياء التراث المعتزلي لأنه أحق بالاحياء من كل ما خلفه التراث من مذاهب وفلسفات ، ويكون الاحياء مقصورا على الطريقة والمنهج عند النظر الى الامور ، دون أن يشمل الموضوعات التي كانت مطروحة للبحث . (تجديد ، ص ١١٧ ـ ١١٨) .

ويلفت د. زكي انتباه القارىء الى تفرقة مهمة بين مفهوم العالم (بكسر اللام) بمعناه القديم ، والعالم بمعناه الحديث ، فلقد ارتبط المفهوم الأول للعالم بالمعرفة الدينية او بالايمان فالعالم هو العالم بالشريعة وبحدود الله .. الخ ، أما « العالم » بالمعنى الحديث فلا صلة له بالدين او الايمان من قريب أو بعيد . فقد يكون العالم متدينا أو لا يكون ، ومع ذلك يظل «عالما» وفي هذه التفرقة يكمن اصل من أهم الأصول التي نعتقد أنها هادية حين نتحدث عن اهتداء المعاصرين بتراث الأقدمين . فلا ينبغي قط ـ فيما نرى ـ أن يكون الايمان الديني مما نمسه بالقول في هذا المجال ، لأن المعاصرة لا تتنافى ولا تتأيد بالايمان الديني كائنا ما كان في شكله ومضمونه ، وانما المعاصرة هي فيما له علاقة بمشكلات اليوم ، المعاصرة هي في متابعة العلوم وتقنياتها وتطبيقاتها ، وفي متابعة الفنون .. الخ مقتضى نوازع الحياة الحاضرة . وفي متابعة انظمة الحكم والتعليم والاقتصاد وغيرها من وسائل العيش وفق الحضارة التي نحياها . (تجديد ١٣٣ ـ ١٣٤) .

ولا يلبث د . زكي في الصفحات التالية مباشرة حتى يضيف الى مذهب المعتزلة مذهبا آخر هو مذهب الأشاعرة . والمعروف أن هذا المذهب الأخير وسط بين العقل والايمان ، ولهذا يقول د . زكي : « **فاذا شئنا ان يكون لنا موقف نستمده من تراثنا ، فليكن هو موقف المعتزلة والأشاعرة معا ، فمن المعتزلة نأخذ طريقتهم العقلية ، ومن الأشاعرة نأخذ الوقوف بالعقل عند آخر حد نستطيع بلوغه ، وبهذا نجعل الدين موكولا الى الايمان ، ونجعل العلم موكولا الى العقل ، دون ان نحاول امتداد اى من الطرفين ليتدخل في شئون الآخر** » (تجديد ص ١٣٦) .

ولا يدع د . زكي للقارىء مجالا للشك في انه ارتضى موقف الأشاعرة موقفا له من تراث ، وهو ذلك الموقف الذي يستكثر **أن يجعل العقل وحده حكما في الميدان ، فيجعل** للايمان الصرف قسطا ، وللعقل قسطا . (تجديد ص ١٧١)

ويؤكد د . زكي ضرورة التحول من فكر قديم الى فكر جديد ، ويمهد لهذا التحول بعقد مقارنة بين ألفاظ استخدمت قديما في التراث ، ولكنها تستخدم اليوم بمعان مختلفة تماما ، مثل لفظ العلم والعمل والحرية .. الخ » فيجد البون شاسعا بين معنى ومعنى . وبعد المقارنة ينتهي الى هذه النتيجة : « واحسب انى لو سألت الآن : كيف ننتقل من فكر قديم الى فكر جديد ؟ كان الطريق الى الجواب واضحا وهو أن استخدم الألفاظ ـ التي هي في الحقيقة دالة على رؤوس الموضوعات ـ **استخداما يساير العصر في مفهوماته** ومضموناته حتى ولو كانت **هي نفسها الألفاظ** التي استخدمها الأولون ، لكنهم استخدموها بمفهومات ومضمونات مختلفة » (تجديد ص ١٨٣) .

وهكذا تبدأ ثورة التجديد من اللغة ، والأمل المنشود هو أن تتطور اللغة بحيث تحقق شرطين : ان تحافظ على عبقريتها الأدبية أولا ، وان تكون أداة للتوصيل لا مجرد وسيلة لترنم المترنمين ، ثانيا ، وبغير هذه الثورة في استخدامنا للغة فلا رجاء في أن تحقق لنا الوسيلة الأولية التي ندخل بها مع سائر الناس عصر التفكير العلمي الذي يحل المشكلات . (تجديد ص ٢٢٣) .

ولكن ، اذا كان العصر الذي نعيشه هو عصر التحول ، فلنا أن نتساءل : تحول من ماذا والى ماذا ؟ ويجيب د . زكي بأنه تحول من حضارة اللفظ الى حضارة الأداء ، انتقال من ثقافة الكلمة الى ثقافة العلم المؤدى الى عمل .. عمل محدد الخصائص ، اذا اريد للأمة ان تكون (معاصرة) ، ذلك ان يكون عملا في دنيا « الصناعة » بمعناها الحديث لا بصورتها اليدوية القديمة . (تجديد ص ٢٣٤) مفتاح الحضارة الحديثة يكمن في كلمتين هما «العلمنة والتصنيع» (« كلمة علمنة من عندى حتى لايغضب د. زكي) .

ولكن ، ما بالنا نتحدث عن ضرورة التحول وقد نشأت عندنا كليات للطب والهندسة والزراعة وغيرها ؟ وهنا يلمس د . زكي آفة خطيرة في نظامنا التربوى والتعليمي يجعل حالنا اليوم لايختلف عن حالنا بالأمس في هذا المجال ، «فنحن نجرى على المبدأ القديم نفسه ، وهو أن يحفظ التلميذ عن الشيخ ، وليس ثمة من فرق بعيد بين أن يكون المحفوظ هو ألفية ابن مالك أو كتابا في الكهرباء ، لأن المدار في كلتا الحالتين هو الحفظ الذي يمكن التلميذ من « تسميع ماحفظه أمام شيخه . وبعد ذلك يسأل السائلون لماذا لا نسهم في دنيا العلوم باضافات جديدة الا القليل الذي يمكن تجاهله ؟ والجواب واضح ، وهو ان « المبدأ » القديم في العلم والتعليم لم يغيره مبدأ جديد » (تجديد ص ٢٠٤)

وذلك أن التحول يجب أن يأتي من الداخل ، فلا يكفي أن نقطف ثمار القرائح الغربية لنقول اننا تحولنا من قديم الى حديث ، بل لابد أن نعاني ماعانته هذه القرائح في انتاج ثمارها . « فالعالم المتحضر بحق يعاني من الداخل مخاضا ليلد الثمرة ، ونجيء نحن على طريق الحياة عابرين ، فنقطف الثمرة من خارج ، دون أن تهتز في ابداننا خلية .. » (تجديد ص ٢٢٩) .

وحين « يستوحى » د . زكي الثقافة العربية تمهيدا لتكوين ثقافة عربية معاصرة لا يجد سوى وقفة المتصوف العربي أساسا لهذه الثقافة الجديدة ، فيقول في ختام الفصل السابع من الكتاب الذي جعل عنوانه « **ثورة في اللغة : « .. هذه الوقفة التي وقفها المتصوف العربي حين رأى في فردية ذاته ومجسد خبرته حقيقة الكون في تجردها وشمولها ، وفي الفرد الواحد الانسانية باسرها ، هذه الوقفة التي نراها في تراثنا من عقيدة وأدب وفن وفكر ، هي التي ندعو الى أن تكون وقفتنا التي تنظر منها الى قضايا الانسان في عصرنا الراهن .. فتنتج لنا ما يجوز بحق أن يسمى بالثقافة العربية المعاصرة ..** » (تجديد ص ٣٥٥) .

وهنا يشعر القارىء بأنه قد آن الأوان ليقف د . زكي هذه الوقفة ليخرج لنا فلسفة عربية معاصرة بحق . والواقع انه يقترح في الفصل الثامن من الكتاب مجمل فلسفة

عربية يشيدها على مبدأ الثنائية التى تشطر الوجود شطرين لا يكونان من رتبة واحدة ولا وجه للمساواة بينهما ، هما الخالق والمخلوق ، الروح والمادة ، العقل والجسم ، المطلق والمتغير ، الأزلى والحادث ، أو قل هما السماء والأرض ، ان جاز هذا التعبير ، (تجديد ، ص ٢٧٤) .

وعلى الرغم من كل عقلانية د . زكى وتمسكه بالمنهج العلمى التجريبى فانه يذهب فى الفلسفة العربية المقترحة مذهبا آخر يجعل فيه للشطر الروحانى الأولوية على الشطر المادى ، فهو الذى أوجده ، وهو الذى يسيره ، وهو الذى يحدد له الأهداف . (تجديد ، ص ٢٧٥) فهو ها هنا لا يتبع المنهج التجريبى الذى يقتصر على الظواهر وحدها ، وانما يلجأ الى ادراك البصيرة ، أو املاء الوحى ، أو الى ما يسرى بين الناس من عرف وتقليد (تجديد ص ٢٨٢ – ٢٨٣) .

ويجاوز د . زكى هذه النظرة الثنائية الى نظرة أخرى تجمع بين الثنائية والكثرة :

« **الثنائية بالنسبة الى الله الخالق والكون المخلوق ، والكثرة بالنسبة الى أفراد الناس الداخلين فى حدود هذا الكون المخلوق ، لتضمن نوعين من التفرقة والتمييز : احداهما تفرقة تمييز الخالق من مخلوقاته ، بشرا كانت تلك المخلوقات ، ام غير بشر ، ثم تفرقة اخرى تميز – فى عالم المخلوقات – بين البشر وسائر الكائنات ، وذلك لتجعل للانسان – دون سائر الكائنات – ضربا من الارادة الحرة المسئولة ، التى لا تخضع للقوانين الطبيعية كل الخضوع ، لكنها فى مقابل هذه الحرية ، كان عليها أن تحمل عبء الأمانة – أمانة الحرية – فى شجاعة واقدام ، فهى أمانة عرضت على الجبال ، فابين أن يحملنها ، وحملها الانسان** » (تجديد ، ص ٢٧٦) .

هذه الفلسفة المقترحة تضمن لنا أولا الجمع بين العلم وكرامة الانسان ، بعد أن رأينا الجمع بينهما متعذرا فى أوروبا وأمريكا ، وهى – ثانيا – تكفل لنا أن نضع الانسان فى موضعه الصحيح وبالنسبة الصحيحة ، فلاتضخيم له ولا تهوين من شأنه . » (تجديد ، ص ٢٨٥) ذلك ان المشكلة الأساسية فى العصر الحديث هى مشكلة اللقاء بين العلم والانسان ، وهى فى الثقافة العربية المعاصرة طريقة اللقاء التى نوائم بها بين تلك العلوم الحديثة من جهة وتراثنا الفكرى من جهة أخرى . وعلى ذلك « فلا مندوحة لنا عن أن نزيل التعارض القائم اليوم فى أرجاء الدنيا جميعا ، بين العلم الذى يتقدم بخطوات كخطوات الجبابرة ، وقيمة الانسان التى تنهار بوثبات كوثبات الشياطين » . (تجديد، ص ٢٨٧) .

وبعد أن عرض د . زكى هذه الفلسفة العربية المقترحة التى حافظ فيها على العلم وعلى كرامة الانسان فى وقت معا ، أخذ يحدد السمات الأصيلة التى تميز الثقافة العربية عن غيرها من السمات ، وابرز هذه السمات ان العربى نظر الى العالم حوله نظرة « عقلية » (تجديد ص ٣٠٧) . وسمة أخرى فى الرجل العربى هى انه مولع برد الكثرة الى وحدة تبرز ما فيها من تجانس ، وتميز المؤتلف بين وحداتها من المختلف . (تجديد ص ٣١٢) . وليس هذا كل ما فى الأمر، بل ان الثقافة العربية ثقافة يحتل فيها الشعر مكانة عليا ، ومن ثم فانها ثقافة تجمع بين العقل والوجدان فى صعيد واحد (تجديد ، ص ٣٢٠) بل ان هذا الجمع بين العقل والوجدان لا يتمثل فى تراث ثقافى بمثل الوضوح الذى يتمثل به فى الثقافة العربية وتراثها . ولقد تمثلت الثقافة العربية فلسفة أرسطو بكل ما فيها من علم وعقل ، بنفس القوة التى تمثلت بها صوفية أفلوطين بكل ما فيها من ركون الى الحدس بالوجدان . ان الأمر هنا لم يكن أمر جوار غرفة مجاورة لها ، بل الأمر أمر دمج ومزج فى نظرة واحدة بحيث نجد الفلسفة الأرسطية فى غرفة وفلسفة أفلوطين فى (تجديد ، ص ٣٢٠) .

وسمة أخرى مهمة من سمات الفكر العربى هى أن مفكرى العرب لم يقتصروا على حكمة العقل دون أن يمدوها الى فعل يؤدونه بناء عليها ، فلا يكون العلم علما عندهم الا اذا أعقبه العمل على أساسه (تجديد ص ٣٤٥) . وهذا ما يختلف فيه المفكر العربى عن سلفه اليونانى برغم اشتراكهما فى الطريقة التى حللوا بها النفس الانسانية ، « فالقوة العالمة » – على حد تعبيرهم – التى تتمثل فيما يحصله من معارف وعلوم ، تكملها « القوة العاملة » التى تتمثل فى تنظيم أمور الحياة وترتيبها » (تجديد ، ص ٣٤٥) ، وهكذا كانت الطبيعة فى الثقافة العربية مسرحا للحركة والنشاط والفاعلية ، أكثر منها موضوعا للنظر المجرد ، وحتى المعرفة العقلية النظرية انما ينظر اليها فى ضوء الثقافة العربية على أنها فاعلية اريدت . فالارادة لها الأولوية المنطقية ، وعنها تتفرع سائر الجوانب (تجديد ص ٢٧٩) .

ومن أهم الاضافات التى اضافتها الثقافة العربية – صادرة فى ذلك عن العقيدة الاسلامية – تنظيمها لأخلاقية الفعل ، بعد أن كانت الأخلاقية قبل ذلك مقصورة على النية والضمير ، والنتيجة المهمة التى تلزم عن هذه الأخلاقية الفاعلة هى ضرورة الوجود الاجتماعى ليكمل الفرد . وبذلك تكون الثقافة العربية الأصيلة قد أضافت هذا البعد الاجتماعى الى حياة الأفراد ، لا ليكون عرضا من أعراضها ، بل ليكون ضرورة للوجود الانسانى المتكامل (تجديد ص ٣٨٠ – ٣٨١) .

فالفعل وديناميته ، لا العلم المجرد فى ثباته وسكونه، هو حجر الزاوية من البناء الانسانى من وجهة النظر العربية . ولهذا كانت المواجهة التى تشغل الثقافة العربية ، ليست هى مواجهة الانسان بعقله للطبيعة بخصائصها ابتغاء الوصول الى قوانين العلوم الطبيعية ، وانما هى مواجهة الانسان بارادته للمجتمع الانسانى فى فاعليته ،وأوجه نشاطه ، ابتغاء المشاركة فى فعل موحد يوصل الى اهداف ترضى عنها القيم العليا . فقطب الرحى عند فلاسفة الغرب هو احكام للعقل ، وقطب الرحى عند المفكر العربى هو قيم السلوك . والخير كل الخير فى أن تضم هذه الى تلك ، فاذا كان الغرب ينقصه ما يكمله ، فنقصه فى القيم التى تدمج الفرد فى جماعة الانسانية دمج التعاطف والتعاون . واذا كان العربى ينقصه ما يكمله ، فنقصه فى قضايا العلوم التى هى الوسيلة للسيطرة والامساك بزمامها (ويقصد د . زكى السيطرة على الطبيعة) (تجديد ص ٣٨٢ – ٣٨٣) .

ويختتم د . زكى كتابه القيم بكشف على أكبر جانب من الأهمية ، وهو انه اذا كانت تيارات الفلسفة الغربية تسير فى اتجاه مضاد للنظرة العربية ، فانه يستثنى من بينها تيارا واحدا ، بين نظرته ونظرتنا وشائج قربى ، هو تيار الفلسفة الوجودية فى شعبتها المؤمنة . وقد هدته تجربته الحية الى ذلك ، اذ انتهت به ثقافته الانجليزية فى ميدان الفلسفة الى اختيار أحد التيارات العقلية العلمية ، واعتقد فى صلاحيته ، وهو تيار التجريبية العلمية أو الوضعية المنطقية ولكنه لحظ أخيرا أن هذه النزعة التحليلية العقلية تصادف غير أهلها ،

فاذا تحدث في الوجودية أو في فلسفة برجسون مثلا ، فهنا ترهف الآذان لتسمع » (تجديد ص ٣٨٤) . وهذه مراجعة للنفس يحمد عليهـــا د . زكي نجيب محمود بين الكثير من مراجعاته التي تستحق كل ثناء واطراء .

★★★

وفي كتابه الثاني عن التراث : « المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري » يؤكد الدكتور زكي نجيب محمود أن موقفه كموقف السائح أو المسافر الذي يجوب اقطار التراث متفرجا وزائرا : « انني في هذا الكتاب شبيه بمسافر في أرض غريبة ، حط رحاله في هذا البلد حينا وفي ذلك البلد حينا ، كلما وجد في طريقه ما يستلفت النظر ويستحق الرؤية والسمع ، ومثلي في رحلتي هذه مثل السائح : قد يفلت من نظره أهم المعالم لأنه غريب لا يعرف بادئ ذي بدء أين تكون المعالم البارزة ، الا اذا اهتدى بدليل من أبناء البلد ، ولكنني أيضـــا ـ مثل السائح الغريب ـ قد تقع عيني على شيء لا تراه أعين أبناء البلد لأنه مألوف لهم حتى لم يعـــودوا قادرين عـــلى رؤيته رؤية صحيحة . ومن هنا كنت لا أستبعد وقوعي في أخطاء ، بمعنيين: بمعنى اهمال ما لم يكن يجوز اهماله من معالم الطريق ، وبمعنى وقوف النظر أحيانا عند ما لا يستحق الوقوف عنده بالنظر . وواضح انه لو أراد مسافر آخر أن يستبدل لرؤيته منظـــارا بمنظار لرأى رؤية أخرى ، وانتهى الى أحكام أخرى غير التي رأيت واليها انتهيت » (المعقول ص ١٠ ـ ١١) .

وهذه الرحلة التي قطعها الدكتور زكي في أرض التراث تتابعت عبر خمسة قرون ، من القرن السابع الميلادي الى بداية القرن الثاني عشر ، واهتدى فيها بالمراحل التي أشار اليها الغزالي عند تأويله لآية النور : المشكاة ، والمصباح ، والزجاجة والزيتونه . فبينما يرى الغزالي في هذه التشبيهات الأربعـــة رموزا لدرجات الادراك من البسيط الى المركب ، ودرجات من الوعي تتصاعد وتزداد كشفا ونفاذا ، يرى د . زكي فيهـــا رموزا لأطوار عبرها الفكر في المشرق العربي ، اذ خيل اليـــه « أن القرن السابع قد رأى الامور رؤية المشكاة ، والثامن قد رآها رؤية المصباح ، والتاسع والعاشر قد رآها رؤية الزجاجة التي كانت كأنها الكوكب الدري ، ثم رآها الحادي عشر رؤية الشجرة المباركة التي تضيء بذاتها .

« **وذلك لأني قد رأيت أهل القرن السابع وكأنهم يعالجون شئونهم بفطرة البديهة ، وأهـــل القرن الثامن وقد أخذوا يضعون القواعد ، وأهل القرنين التاسع والعاشر وقد صعدوا من القواعد المتفرقة الى المبادئ الشاملة التي تضم الأشتات في جذوع واحدة ، ثم جاء الحادي عشر بنظرة المتصوف التي تنطوي الى دخيله الذات من باطن لترى فيهـــا الحـــق رؤية مباشرة** . » (**المعقول ، ص ٩**) .

وقد كان لكل مرحلة من هذه المراحل سؤال محوري : « **ففي المرحـــلة الأولى كانت الصـــدارة للمشكلة السياسية الاجتماعية : من ذا يكون أحق بالحكم ؟ وكيف يجزي الفاعلون بحيث يصان العدل كما اراده الله ؟ وفي المرحلة الثانية كان السؤال الرئيسي : أيكون الأساس في ميادين اللغة والأدب مقاييس يفرضها المنطق لتطبق عـــلى الأقدمين والمحدثين على سواء ، أم يكون الأساس هو السابقات التي وردت على السنة الأقدمين فنعدها نموذجا يقاس عليه الصواب والخطأ ؟ وفي المرحلة الثالثة كان السؤال هو هذا : هل تكون الثقافة عربية خالصة أو نغذيها بروافد من كل اقطار الأرض لتصبح ثقافة عقلية للانسان من حيث هو انسان ؟ وجاء القرن العاشر فاخذ** يضم حصاد الفكر في نظرات شاملة ، شأن الانسان اذا اكتمل له النضج واتسع الأفق ، وها هنا كان العقل قد بلغ مداه ، فجاءت مرحلة خاتمة يقول أصحابها للعقل : كفاك ! فسبيلنا منذ اليوم هو قلوب المتصوفة . » (المعقول ص ٩ ـ ١٠) .

وكان طبيعيا أن ينقسم الكتـــاب الى قسمين : أكبرهما للنظرة العقلية ـ التي تختلط ـ برغم كل معقوليتها ـ بكثير جدا من عناصر اللاعقل ، وأصغرهما لتيار اللامعقول ، الذي يزخر بشطحات الوجدان . وكان د . زكي حريصا على توضيح ما يقصده بمصطلح اللامعقول « **حتى لا ينصرف في الأذهان الى شتم وازدراء ، انما هو لون آخر ينبع عند الناس دائما من صميم فطرتهم الانسانية ، وكل ما في الأمر انني لا أجد هذا الجانب من السابقين قنطرة تصلح لعبور اللاحقين اذا أرادوا وصل الطريق ، واكتفيت من جانب اللامعقول هذا بصورتين : التصوف احداهما ، والسحر والتنجيم ثانيهما ، ورأيت في ذلك ما يكفي لاكمال الصورة التي أردت رسمها أمام القارئين** . » (المعقول ص ١٠) .

وهكذا يكتمل بناء الكتاب أمـــام القـــارئ : قسم أكبر يتناول المعقول في تراثنا الفكري ، وقسم أصغر يتصـــدى للامعقول في هذا التراث . وأما القسم الأول فيضم ســـبعة فصول ، تبدأ بفصل عن خطة السير وأساسها تأويل الغزالي لآية النور الذي يتخذ منه د . زكي اطارا يضـــع في داخله الفصول الستة التالية من هذا القسم ، فالفصل الثاني عنوانه الرئيسي : « مشكاة البديهـــة » وعنوانه الفـــرعي : « أدب ، وفلسفة ، وفروسية ، وسياسة » ، والفصل الثالث عنوانه « مصباح العقل في مشكاة التجربة » ، والفصـــل الرابع : « مصباح العقل يشتد توهجه » ، والفصل الخامس « زجاجة المصباح » ، والفصل السادس « الكوكب الدري » ، والفصل السابع : « الشجرة المباركة » .

ويبدأ القسم الثاني الذي عنوانه « شطحات اللاعقل » بالفصل الثامن من الكتاب ، ويحاول فيه د . زكي تحديد معنى «اللامعقول» ، ويتلوه فصلان : التاسع بعنوان « يقظة الحالمين » ، وهؤلاء الحالمون هم المتصـــوفة في رأي د . زكي ، والعاشر وعنوانه « سحر وتنجيم » .

وهكذا يأتي بناء الكتاب منطقيا متسقا مع فكر د . زكي ومتساوقا مع الآية الكريمة من سورة النور « **الله نور السموات والأرض ، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح ، المصـــباح في زجاجة ، الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة ، زيتونة ، لا شرقية ولا غربيـــة ، يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار ، نور على نور ، يهدي الله لنوره من يشاء** » .

وفي نور هذه الآية وضع د . زكي خريطة التراث وخطة السير في شعابه ، وكانت له وقفات عند صفحات من التراث تتتابع وفقا للمراحل والعصور التي أشرنا اليها ، ولكنها وقفات يكون فيها د . زكي أديبا تارة وعالما تارة أخـــرى ، يكتب في احداها بحس الذواقة المرهف الذي ينطبع بما يقرأ ، ويكتب في الأخـــرى بعقل العالم الذي يحلل وينقد (المعقـــول ، ص ٢٧) ، ولكنه على أي الحالين لا تغيب عن عينه تلك العقيدة التي أسسها في كتـــابه الأول ، والتي يعمل على تطبيقها في كتـــابه الثاني وهي : « **انه اذا أراد الخلف ـ الذي هو نحن العرب في عصرنا القائم ـ أن يجيء امتدادا للسلف ، فلن يكون ذلك الا عن طـــريق الجانب العاقل من حيـــاة السلف ، لأن الجانب اللاعاقل من حياة ذلك السلف ربما تعلق بأشياء لم تعد ذات شأن في حياتنا ، وبالتالي فانها لم تعد تستحق منا أن**

نسكب عليهـــا هوس العاطفة دفاعا عنها وحفاظا عليهـــا » (المعقول ، ص ١٣) .

وغاية الغايات التى يسعى اليها د. زكي من كتابه هذا هو « البحث في تراثنا الفكرى عما يجوز لعصرنا الحاضر ان يعيده الى الحياة ليكون بين مقومات عيشه ومكونات وجهة نظره وبهذا يرتبط الحاضر بذلك الجـــزء من الماضى الذى يصلح للدخول في النسيج الحى لعصرنا الذى يحتوينا راضين به او مرغمين » (المعقول ص ٢٨ - ٢٩) .

وعلى هذا فان التصوف بوصفه مظهرا من مظاهر الموقف اللاعقلى لايصلح للدخول فى النسيج الحى لعصرنا وفقا لهذا الرأى ، على الرغم من أن هذا التصوف يأتى فى قمة التـــطور الانسانى الذى ترمز اليه آية النور ، وهى الآية التى اتخذها د. زكي - كما اتخذها الغزالى من قبل - نبراسا هاديـــا فى رحلته الزمانية والمكانية (ففى كل وقفة من وقفاته يختار مدينة بعينها كما اختار عصرا بذاته) فى خريطة التراث ، ذلك التطور الذى يوازى تطور الانسان الفرد ويساوقه فى مراحل النمـــو والنضج والاكتمال ، « فالنور هو قوة الادراك ، وأول درجات الادراك حس بالحواس ، وتلك هى المرموز لها فى الآية بالمشكاة، داخـــل المشكاة مصباح يرمز الى العقل الذى يدرك المعانى من وراء المحسوسات ، يساعد العقل فى ادراكه قـــوة الخيال ، وهى التى ترمز اليهـــا الآية بالزجاجة المحيطة بالمصباح ، والمصدر الذى يستمد منه الخيال قوته « شجرة مباركة ترمز الى الروح الفكرى الذى يؤلف بين العلوم العقلية ، والا بقيت المعلومات أشتاتا لا تنفع ، والشجرة المباركة هى بمثابة المبدأ الذى يهتدى به السالك ، وليست الشجرة المباركة بحاجة الى مصدر سواها تستمد منه القوة ، فهى مضيئة بزيتها ، كأنما قصد بها الادراك بالبصيرة النافذة ، فهـــو وحى من الله . » (المعقول ، ص ٤٦٦) .

ومع أن د. زكي يعتقد أن النظرة العربية صوفية فى جوهرها ، ويرى أن النقل عن اليونان لم يؤثر كثيرا على هذه النظرة ، يلتمس التيار العقلانى فى الفكر العربى فى المرحلة السابقة على هذا النقل ، وذلك عند الخليل بن أحمد وسيبويه وغيرهمـــا .

ويتمحور العصر الأول من عصور التراث (وهو يطابق بين بدايته وبين ظهور الاسلام) حول شخصية بطولية حقا هى شخصية الامام على بن أبى طالب الذى جمع بين الأدب والفلسفة والفروسية والسياسة فى صعيد واحد ، وكان فى معركته مع معاوية مثالا للادراك الفطري المباشر ، وبدءا من هذا الصراع ظهرت المذاهب السياسية لأول مرة ، وطرح هذا السؤال الذى دار حوله النزاع والاختلاف بين الفرق الاســـلامية وهو : لمن يكون الحكم ؟ وفى الاجابة على هـــذا السؤال اختلط العقل باللاعقـــل . غير أن د. زكي يستل الجانب العقلى متمثلا فى شخصية الامام ليكون بداية الخيط الذى يصلنا بالتيار العقلى فى الفكر الاسلامى ، ويتخذ من كتابه « نهج البلاغة » برهانا على أن الادراك كان فى هذا العصر موكولا الى الفطرة السليمة لا الى التحليل والتعليل ، لم تكن « الفكـــرة » عندئذ نظرية مجردة بقدر ما كانت أداة من أدوات العمل ، ولذلك تشابكت الأفكار مع السيوف والجياد فى نسيج واحـــد (المعقول من ص ٥٣ - ٥٧) .

وكانت الوقفة الثانية عند مدينة البصرة فى أوائل القرن الثامن الميلادى ، بعد أن كانت الوقفة الأولى فى معركة صفين، وعلى السؤال المطروح فى تلك الحقبة وهو : ماذا يكون الحكم بالنسبة للفريق المخطىء من الفريقين المتحاربين ، كانت هناك ثلاثة حلول للمشكلة ، كل حل منها يمثل مذهبا فكريا على طول التاريخ العقلى فى تراثنـــا القديم : ١ - فهنـــاك المتطرفون اليساريون وهم الخوارج ، ٢ - وهناك اليمينيون المتطرفـــون وهم أهل السنة ، ٣ - وهناك المعتدلون وهم المعتزلة . وهـــذه الشعب الثلاث ، وان تكن قد بدأت طريقها من هذه المشـــكلة

الشعب الثلاث ، وان تكن قد بدأت طريقها من هذه المشكلة

وتكاثرت وتنوعت ، لكن بقيت لكل منها روحها الأولى وطابعها المميز » . (المعقول ص ٦٨ - ٦٩) . وهـــذه المشكلات جميعا التى فرقت المسلمين الأوائل شيعا وأحزابا نشأت عن واقـــع حياتهم ، ولم يعد لها فى واقع حياتنا من أثر ، اللهم الا مشكلة واحدة هى الخاصة بحرية ارادة الانسان أو جبرها .

وكذلك تتمثل الحركة العقلية خير تمثيل فى رجال اللغة والنحو وعلى رأسهم الخليل بن أحمد وتلميذه سيبويه (المعقول من ص ٨٣ - ٩٥) . ولو اكتفينا بهؤلاء وحدهم لرأينا ما يقطع بنضج النظرة العقلية وارتقاء المنهج العلمى . فهذه مرحـــلة تقعيد القواعد ، ورد التجارب الجزئية والخبـــرات المفـــردة الى أحكام عامة ، وذلك هو صميم المنهج العلمى ، لأن العـــلم بمنهجه لا بموضوعه .

وتأتى الوقفة الثالثة فى مدينة بغدادا من القرن التاسع الميلادى (الثالث الهجرى) ، وفى « بيت الحكمة » بالذات ، وهو البيت الذى أقيم ليكون مقرا لنقـــل الكتب المحمولة من اليونان والهند وفارس وغيرها الى اللغة العربية . وفى هـــذا المكان اجتمع رجال يختلفون فى عقائدهم الدينية وأوطانهـــم ولغاتهم ومذاهبهم ، لكنهم اتفقوا جميعا على هدف واحد ، هو الاشتغال بنقل هذه العلوم التى طويت فى الكتب أمامهم لتصبح بعدئذ علوما تجرى فى لغة عربية ، تمهيدا لها أن تتحول علـى الزمن الى ثقافة عربية ، بعد تهذيبها بالحذف هنا وبالاضافة هنا وبالشرح والتأويل هناك ، حتى تلائم روح العربى بصفة عامة، والعربى المسلم بصفة خاصة (المعقول ص ١١٢) . ولكن ، هل أفلحت هذه المادة العقلية المنقولة فى أن تغير من الثقافة العربية الأصيلة بحيث تحولها من الوقفة « الصوفية » (التى يعتقد د. زكي أنها الطابع الأصيل للثقافة العربية) الى الوقفـــة « العقلية » ؟ ويجيب د. زكي عن هذا السؤال بقوله : « أغلب الظن أنها لم تفلح فى ذلك الا الى حد ضئيل » (المعقول ، ص ١٢٣) . وهذا الحد الضئيل يلتمسه د. زكي عند الصفوة من أهل ذلك العصر ، وبخاصة عند المعتزلة ، ومن ثم يتنقل من بغداد الى البصرة ليلتقى بشيخ من شيوخ المعتزلة هو أبو الهذيل العلاف ويعرض عشر مسائل تناولها العلاف بالنظر العقلى ، الا المسألة العاشرة وهى مسألة منهجية يشترط بها العلاف الا تقبل حجة الا استندت آخر الأمر الى وحى من الله ينزل على ولى معصـــوم ، فهذه النقطة الأخيرة كفيلة بهدم موقف العلاف العقلى (المعقول من ص ١٢٣ - ١٣٢) .

ثم يقف د. زكي وقفة أخرى مع النظام فيستعـــرض المسائل التى تميز بها هذا المفكر المعتزلى الذى تفوق على استاذه العلاف ، فلا يجد عنده - كما لم يجد عند أستاذه - ما يسعفه بشىء يعالج به مسائل العصر ، كما لم يجد عندهما الا قليلا من زاد اليونان المنقول . ولكنه حين يفرغ مما عندهما من المضمون الفكرى ، يبقى له اطار النظر العقلى الذى يحتكم الى الاستدلال المنطقى الذى لا تشوبه الاهواء ، وهذا الاطار العقلى هو ما يعود به الى معاصريه من أبناء القرن العشرين (المعقول ص ١٤٦ - ١٤٧) .

فاذا عاد الى بغداد ، وقف مع الجاحظ وقفة طويلة كلهـــا الحب والاعجاب ، فهو « يضع الجاحظ من فكر عصره حيث

يوضع عمالقة الفكر جميعا بالنسبة الى عصورهم الفكرية،وذلك على امتداد التاريخ ، (المعقول ص ١٤٧) فهو يراه أقرب الناس الى فولتير فى سخريته النافذة ، وفى عقلانيته الصارمة ، انه نقطة التحول فى الثقافة العربية كلها ، من ثقافة كان محورها الشعر ، الى ثقافة محورها النثر .. انه تحول من نظرة وجدانية الى أخرى عقلية .. (المعقـول ص ١٤٨) ويمضى د . زكى فى الاشادة بالجاحظ وبنظرته العقلية ومنهجه فى البحث وطريقته فى العرض وأسلوبه فى الكتابة ليقنعك بأنك ازاء عملاق من عمالقة الفكر فى كل زمان ومكان (المعقـول من ص ١٤٧ — ١٧٣) .

وفى القرن العاشر الميلادى (الرابع الهجرى) — ويرمز له بزجاجة المصباح — يعلو التفكير العقلى من المقدمات المباشرة الى مقدمات أعم وأشمل ، أو بمعنى آخر يعلو من مستوى العلوم الى مستوى الفلسفة . بيد أن د . زكى لن يقف مع الفلاسفة المتخصصين ، وانما مع الأدباء المتفلسفين من أمثال اخوان الصفا وأبى حيان التوحيدى ، وعبد القاهر الجرجانى النـاقد ، وابن جنى اللغوى (المعقول ص ١٧٥ — ١٧٦) . وهؤلاء جميعـا يمكن أن ينتظمهم التيار العقلانى فى التراث . والمهم فى هذه الوقفات كلها أن د . زكى ينفذ بنظراته الثاقبة الى كثير من مواطن المعاصرة عند هؤلاء ، بل انه ليعقد المقارنة بينهم وبين كبار المفكرين الغربيين حتى ليحس القارىء أنه يعيد اكتشافهم نظرا لطرافة السياق الذى يوضعون بين ظهرانيه .

ولا يترك د . زكى القرنين الرابع والخامس (بالتاريخ الهجرى) دون أن يجلو لنا صفحات من الحوار الذى دار بين المعتزلة من جهة وأهل السنة والروافض من جهة . وكانت هناك معركة بين الجاحظ وابن الراوندى الذى اتهـم بالالحاد وكان محورا لحركة فكرية . على حين وقف الأشاعرة موقفـا وسطا بين الطرفين . وفى رسالة الغفران هاجم أبو العـلاء أبا الحسن الأشعرى (المعقول من ص ٢٦٩ — ٢٩٥) . ثم يقف د . زكى بعد ذلك وقفات قصارا مع الفلاسفة الخلص ، وهم الكندى والفارابى وابن سينا ، حتى تكتمل صـورة العصـر (المعقول من ص ٢٩٥ — ٣١٦) .

ونصل الى القرن السادس الهجرى ، فيكون خاتمـة المطاف ، لنستظل بالشجرة المباركة التى يستمد فيها الادراك شعلته من نبع باطنى ذاتى ، اذ يكفى المتصوف أن يخلص النظر الى قلبه ليهتدى فيه الى الحق . وقد كانت قامة الامام الغزالى هى القامة التى ألقت ظلها على هذا العصر ، بل على العصـور التالية له . ومن ثم كانت صحبة د . زكى للغزالى هى أطول الصحبات ، وكان موقفه منه متعارضا أشد التعارض ، فهـو من ناحية يمتلىء اعجابا بقدرته العلمية المنهجية فى النظـر ، وهو من ناحية أخرى يعده قوة رجعية قابضة حتى انه ليحسبه من « أقوى العوامل التى أثرت فى مجرى تاريخنا الفكرى فجمدته وانتهت به الى الركود الذى ساد حياتنا العقلية قرونا متتالية» (المعقول ص ٣١٨) . وبعد أن يرى فيه د . زكى اماما من ائمة المنهج العقلى على طول التاريخ الفكرى ، من أقدم قديمـه الى أحدث حديثه، يقول فى تردد شديد انه لا يجد المنهج العقلانى الذى أوصى به الغزالى مطبقا عند الغزالى نفسه فيما بحث وكتب وألف . فهو فى كتابه « تهافت الفلاسفة » يقيد « العقل » عندما يتعلق الأمر بأصل من أصول الدين . ذلك أن وراء « عقله » كان هنالك الايمان الدينى ، فاذا جاءه العقل بما لا يصـادم هذا الايمان ، فبها ، والا فليتنكر للعقل وما جاء به تنكرا يبديه بالفعل وان لم يذكره بالقول الصريح . (المعقـول ص ٣٣٧ و ص ٣٤٣) . وكان الامام الغزالى من قوة الحجة وغزارة العلم ووضوح البرهان بحيث أغلق باب الفكر الفلسفى أمام المسلمين فلم يفتح بعد ذلك الا بعد أن مرت ثمانيـــة قرون ، فتحت للمسلمين بعدها أبواب حضارة جديدة ، هى حضارة أوروبا الحديثة .

وفى القسم الثانى من الكتاب الذى خصصه « لشطحات العقل » يحاول د . زكى أن يحدد مفهوم «اللامعقول» ابتـداء من تحديد مفهوم العقل . وهكذا يضفى على مفهوم اللامعقـول طابعا سلبيا منذ البداية . وبعد تحليـل معنى العقل عنـد المثاليين والعقلانيين والتجريبيين يرى أن الجميع يتفقون على أن « العقل » حركة استدلالية تتمثل فى الانتقال من حقيقـة أمامنا الى حقيقة تتولد منها أو ترتبط بها ارتباطا مطردا (المعقول من ص ٣٥٧ — ٣٦٢) . ولتوضيح هذا المعنى يسوق د . زكى أمثلة من الوقفات التى يسلكها فى زمرة « المعقول » . وأولها وقفة العلم ، ومنها نستخلص طائفة مهمة من خصائص العقل ، أبرزها القفزة من المفرد الى العام ، ومن المتعين الى المجرد ،ومنها أيضا خاصية تحليل الشىء الى عناصره البسيطة ، لنحـــدد من ثم المقادير الكمية التى دخل بها كل عنصر فى تركيب ذلك الشىء . ووقفة أخرى للعقل هى وقفة « الانسيين Humanists» (أو الذين نسميهم بالانسانيين) من قيم الحياة ، وهى وقفة تجعل حياة الانسان مدارا ومعيارا لا يعدو عليه مدار ومعيـار كما تؤمن بقدرة الناس عـلى فرض سيطرتهم على الطبيعة بالكشف العلمى لقوانينها . وتفريعا من قدرة الانسان ، يذهب الانسيون الى القول بحرية الانسان حرية مطلقة فى اختيـار ما يفعله وما لا يفعله ، فهو هو سيد مصيره ، وخالق كيانه ، بما يختاره لنفسه على توالى اللحظات والمواقف .. (ص ٣٦٤ — ٣٦٥) .

ولما لم يكن الانسان عقلا كله بالمعنى الذى حدده د . زكى للعقل ، وكانت تتعاوره « حالات » يكابدها ويعانيها ، منهـــا الانفعالات والعواطف والرغبات وما اليها ، كان هذا كله هو ما يطلق عليه د . زكى اسم « اللا معقول » ، لأنه لا يدخل فى مجال التفكير العلمى الذى يطرح أمام الجميـع ليتحقق من صدقه كل من أراد ،فهو مرادف لكلمة « الوجدان » الذى يعد ملكا لصاحبه ، لا سبيل أمام أحد سواه الى مناقشته وتحقيقه. العقل موضوعى ، والوجدان ذاتى ، وهذا ما يخرجه من نطـاق العلم الى ما شئت من نطاقات .

بيد أن د . زكى يستدرك على هذه النقطة فيقول فى صفحه أخرى : « .. وأما حالات الوجدان وما يدور مـداره فهى مقصورة دائما على أصحابها ، لا يجوز نقلها من فرد الى فرد ، ودع عنك أن تنقلها من جيل الى جيل ، اللهم الا اذا كان « التعبير » عن تلك الحالات هو مما نفذ به صاحبه من الحـالة الفردية الخاصـة الى حقيقة الانسان أينما كان ، كما يحدث كثيرا فى الشعر العظيم والفن العظيم ، وها هنا يتســاوى — أو يكاد يتساوى — فى أعين الحاضرين كل تراث انسـانى نفذ أصحابه الى صميم النفس الانسانية ، لا فرق فى ذلك بين تراث عربى وغير عربى » (المعقول ص ٣٧٤) . اذن فثمـة شىء من الموضوعية يمكن أن تتصف به حالات الوجدان التى قيل من قبل انها ذاتية صرف ، أو أن الذاتية اذا وصلت الى أوج شدتها اصطبغت بالموضوعية التى يقال انها نقيضهـــا . (اذا زاد الشىء عن حده انقلب الى ضده) . وهذه الحـالة الأخيرة هى ما يسمى بالتصوف ، الذى يمكن أن نجمع فيـه بين الشىء ونقيضه : « فالعلم أو العقل هو الشعلة التى تضىء مراحل الطريق بداية ووسطا ونهاية ، أما الوجدان فهـو الذى يغوص بك الى الأعماق » (المعقول ص ٣٧٥) . واذا كان العقل هو ملكة الادراك فى العلم ، فان الحدس هو ملكة الادراك فى

التصوف . وعلى حين يرى المتصوفة أن « حدسهم » معصوم من الخطأ ينفى عنه د. زكى ـ متابعا فى ذلك رأى برتراند رسل فى كتابه « التصوف والمنطق » ـ هذه العصمة ، بحيث لا يجوز قبوله او رفضه الا بعد التحليل العقلى المنطقى . ويفند د . زكى المثل الذى يضربه برجسون على عصمة المعرفة الحدسية ،وهو معرفة الانسان لذاته . فيقول ان الانسان فى أكثر الحالات لا يعرف نفسه الا أقل القليل ، وقد يكون مضللا فى ذات نفسه حتى يكشف له أصحاب التحليل النفسى عن أغوار لم يكن له قبل بكشفها بكل ما فى وسعه من حدس اذ هو يستبطن ذاته . (المعقول ص ٣٨٥ ـ ٣٨٦) .

ويمضى د . زكى فى تطبيق ما أورده فى الفصل الثامن من تحديد لمعنى اللامعقول . ومن مفهومه للوجدان أو الحدس عند الصوفية . على صفحات بعينها من التراث الصوفي ،فيختار صوفيا من منتصف القرن الثالث عشر الميلادى هو الشيخ نجم الدين الكبرى فى كتابه « فوائح الجمال وفواتح الجلال » ليقف معه وقفات فى الفصل التاسع من الكتاب . وهو يشبه رؤى المتصوفة برؤى الحالمين . ثم يستطرد فى مناقشة ما ورد فى الرسالة القشيرية عن الكرامات وأصحابها من أنها لا تناقض العقل ، فيقول ان أصحاب اللامعقول ينظرون الى ظواهر الطبيعة نظرة الساحر لا نظرة العالم . والسحر هو استحداث النتائج من غير أسبابها . ويضرب على ذلك الأمثلة من الشيخ نجم الدين الكبرى وجعفر الخالدى ومحيى الدين بن عربى (المعقول من ص ٤٠٠ ـ ٤٠٨) .

وعند التفرقة بين النبوة والولاية يقف د . زكى عند صفحات من كتاب « ختم الأولياء » للحكيم الترمذى ، فالنبوة والولاية الهيان ، لكن الأولى للناس والثانية لصاحبها . الأولى بحاجة الى برهان ، والثانية هى برهان نفسها . وهو اذ يرفض هذا الموقف من الولاية والأولياء عند الحكيم الترمذى وعند غيره **يحس فى الوقت نفسه بضرورة أن تكون بعض الصفات التى ميزوا بها الأولياء ، نماذج مثلى لمن أراد أن يعلو بنفسه عن مستوى النزوة والهوى حيثما يتطلب الأمر تجردا وتنزها وموضوعية نظر . (المعقول ص ٤١٥) .**

ثم يعود د . زكى فيحذر مما ترسب فى تربيتنا من نزعة صوفية تدعو الى الزهد ، وتخيل الينا ان الدنيا بأسرها «وهم» لا فرق بين ما يعده الناس خيرا وما يعده الناس شرا ، ويتساءل فى ختام هذا الفصل : « ترى ماذا عسى هذا الوجدان الصوفى أن يكشف لنا من حقائق الدنيا ؟ انه لا يكشف لنا البتة عن شىء اللهم الا عن طبيعة نفسه هو ، **أو قل انه قد يكشف لنا عن طبيعة النفس البشرية عامة ، وذلك على أحسن الفروض، أما ما ليس نفسا بشرية فهو فيه أشد منا جهلا ، فلا طبيعة الكون بصفة عامة عرفناها منه ، ولا طبائع الكائنات بصفة خاصة كشفت لنا ، فسواء وجد هذا الجانب اللامعقول من تراثنا أو لم يوجد ، فلم يكن ليتأثر بوجوده أو بعدمه انسان واحد من البشر فى طريقة معايشته ظروف هذا العصر العلمى العملى الصخاب بضروب الحركة والنشاط ، (المعقول ، ص ٤٣٥) .**

وفى الفصل الأخير من الكتاب ، والمخصص للسحر والتنجيم ، وهما ذروة اللامعقول فى تراثنا العربى ، يلخص د . زكى ما عرضه فى القسم الثانى من هذا الكتاب فيقول :

« . . . ثم عرضنا فى القسم الثانى من الكتاب لمحات من الجانب الآخر ، أعنى الجانب اللاعقلى الذى عاشه الاسلاف لنرى ماذا نطرح من تراثنا الفكرى ، **نعم قد يكون من الحق أن الانسان يعيش بوجداناته كما يعيش بعقله ، وان اختلفت مجالات هذا عن مجالات تلك** ، ولكننا نريد لجانبنا الوجدانى اللاعقلى أن ينبت من عناصر حياتنا . فلقد شاءت مرحلة التطور الحضارى لآبائنا أن تتخذ أوهامهم صورة التنجيم والسحر وما اليهما . وقد يتحتم للطبيعة البشرية دائما أن تكون لها أوهامها اللاعاقلة ، غير أن النتيجة التى تلزم عن هاتين المقدمتين ليست هى **أن** نستعير أوهام الأولين كما عاشوها ، **بل أن تكون لنا أوهامنا المناسبة لعصرنا وظروفه » (المعقول ص ٤٥٤) .**

والى الجزء الأخير من المقال وهو التعليق .

●● التعليق

١ ـ لم يعد خافيا على كل من له الفة بالتراث العربى ارتباطه بالدين ارتباطا وثيقا . هذه مقدمة قد بدأ منها كل من أقدم على تجديد الفكر العربى لكى يتلاءم مع متطلبات العصر الحديث ، بدأ منها الأفغانى ومحمد عبده واقبال والعقاد وحسن صعب وادونيس وغيرهم . فكما يحاول الدين أن يغير الانسان ، كذلك يستطيع الانسان تغيير النظرة الى الدين ، وفى الوضع الصحيح للمشكلة يكمن شطر كبير من حلها . وقد أشار د . زكى فى فلسفته العربية المقترحة الى التعارض القائم بين العلم الحديث والانسان المعاصر ، ومن ثم كان من مهام الفكر العربى أن يرفع هذا التعارض بأن يحفظ للانسان كرامته ، مع حرصه فى الوقت ذاته على المنهج العلمى فى التفكير . وكما كانت المشكلة الرئيسية عند أسلافنا هى رفع التعارض القائم بين الوحى والعقل . أو بين النقل والعقل ـ كما كانوا يقولون ـ فان مشكلتنا الرئيسية هى « فى اللقاء الذى نرائم فيه بين تلك العلوم الحديثة من جهة ، وبين تراثنا الفكرى من جهة أخرى » (تجديد ص ٢٧٠) . ولما كانت ثقافتنا العربية ذات طابع دينى اسلامى فى جوهرها ، كان لزاما ـ فى رأينا ـ أن يقوم الراغب فى التجديد بمواجهة صريحة للدين ليرى ان كان مفتوحا على طلب العلم الحديث بكل صوره أم لا . وهذا ما فعله أولئك المجددون الذين أشرنا اليهم . فالمشكلة الحقيقية ليست بين العلم والانسان كما يقول د . زكى (تجديد ص ٢٧١) ، ولكنها بين العلم والدين . ولنا أن نتساءل الآن : هل قام د . زكى فى كتابيه بهذه المواجهة الصريحة التى كان لابد منها لتجديد الفكر العربى تجديدا يصلنا بالموروث الاسلامى العربى من جهة ، وبالعصر الذى نعيشه من جهة أخرى ؟ لقد تخير د . زكى نماذج من الوقفات العقلية فى التراث العربى ، وكلها بالطبع وقفات من الدين الاسلامى ورسوله الأمين ، ولكن هل تغنى هذه الوقفات كلها عن وقفة أخرى للدكتور زكى بمنهجه العلمى التحليلى الدقيق الذى استصفاه من كل تلك الوقفات البارعة مع نماذج التيار العقلانى فى تراثنا الفكرى القديم ؟

٢ ـ وتقودنا الملاحظة السابقة الى ملاحظة أخرى عن الأساس فى موقف المفكر من التراث بوجه عام . يقول د . زكى انه وجد مفتاح هذا الموقف فى فقرة قرأها للمفكر الغربى « هربرت ريد » وقد أوردناها بنصها فى هذا المقال

ولكن هل تصلح هذه الفقرة حقا لتكون مفتاحا لموقف المفكر من تراثه أيا كان ؟ ان موقف هربرت ريد هو الموقف الذى يرى فى الحضارة الانسانية مجرد تقدم فى التقنيات الصناعية وكفى . دون نظر الى الجانب الروحى من تقدم الانسان . وهذا بعينه ما يشجبه د . زكى عندما يؤكد فى ختام فلسفته العربية المقترحة ايمانه « بأنه لا مندوحة لنا عن أن نزيل التعارض القائم اليوم فى أرجاء الدنيا جميعا ، بين العلم الذى

يتقدم بخطوات كخطوات الجبابرة ، وقيمة الانســـان التى تنهار بوثبات كوثبات الشياطين .» (تجديد ص ٢٨٧) .

والحق ان أساس الموقف من التراث ينبغى أن يقــــوم على « تجربة حية » ، هذه التجربة هى التى تهدينا الى ما نأخــذ من التراث وما ندع ، هى المعيار أو المحك الذى به نعلم ما يلائمنا من عناصر التراث وما يلائمنا من عناصر الفكر الغربى الحديث على حد ســــواء ، فان لم تكن لنا هذه التجربة تخبطنا هنـــا وهناك ، ولن ينفعنا العقل فى هذه الرحلة . لا اقول هذا تهوينا من شانه ، ولكن لأنه لن يمنحنا الاصالة أو حتى المعاصرة لأن العقل هو اعدل الأشياء قسمة بين الناس كما يقول ديكارت ، ومن ثم لم يكن لطابعه هذا المشترك بين الناس جميعا أن يميز ثقافتنا عن غيرها من الثقافات . انما الذى يميزنا حقا هو هذه « التجربة الحية » التى تميز فــــردا من الناس عن غيره من الأفراد ، وبالتالى فان مجموع هذه التجارب الحية ، هو الذى يميز ثقافة عن غيرها من الثقافات . فاذا التمسنا أصالتنا فى المنهج العلمى وحده ، فلن تكون لنا أصالة على الاطلاق ، لأنه لا وجود لمنهج علمى عربى ومنهج علمى غربى ، انما هو منهج واحد هنا وهناك .

٣ ـ يجرنا هذا للكلام عن التفرقة التى وضعها د . زكى بـــين المعقول واللامعقول . وبرغم حرصــــه على ألا يكون فى تحديده لمعنى اللامعقول أى أثر للزراية أو القـــدح ، فان فى مجرد ادخال هذه « اللا » النافية على مصطلح المعقول ما يؤذن بهذه النظرة . وقد جعل د . زكى كل آثار الوجدان الانسانى داخلة تحت هذا المصطلح السلبى . وهل يمكن أن يخلو أثر من آثار الوجدان من التفكير العقلى ؟ ان أبعد الفنون عن التفكير المنطقى المجرد وهو فن الموسيقى يخضع للبناء وتحليل [illegible] عناصر التنظيم والتناسق .

والواقع ان الانسان فى لحظات ابداعه الكبرى كل واحــد لا يتجزأ الى عقل ووجدان واحساس .. الخ ، هو كيان واحد يستوى عليه توتر هائل تندمج فيــه طاقاته وقواه جميعا من عقلية وحدسية وعضوية ، بحيث لا نستطيع أن نفصــل فى الناتج عن هذا التوتر بين ملكة واخرى من ملكات الانسان . وهـذا الاندماج يتحقق فى الكشف عن النظريات والمخترعات العلمية الحديثة ، فقد اثبت علم النفس تداخل الالهام والخيال مع العقل فى عمليات التفكير التى تبدو لأول وهلة مجردة تماما من العاطفة والشعور . وما دمنا قد قبلنا الحدس أو الوجدان كوسيلة من وسائل المعــــرفة ـ وان تكن قابلة للتحقق من صدقها كأى وسيلة أخرى من وسائل المعــرفة ـ فما الذى يدعونا الى الاقتصار على العقل فى طلابنا للحقيقة ، وسعينا الى الكمال ؟ هنا يرد د . زكى بأنها « الموضوعية » التى تتحقق لنتائج العقل ولا تتحقق لنفحات الوجدان التى هى « ذاتية » فى طبيعتها . غــير أن د . زكى يستثنى حالات معينة من شطحات الوجدان أو « اللاعقل » ـ على حد تعبيره ـ من هذه الذاتية ، وهى الحالات التى يكون التعبير عنها « مما ينفذ به صاحبه من الحالات الفردية الخاصة الى حقيقة الانسان اينما كان ، كما يحدث كثيرا فى الشعر العظيم والفــن العظيم ، وها هنا يتساوى ـ أو يكاد يتساوى ـ فى أعين الحاضرين كل تراث انسانى نفذ أصـــحابه الى صميم النفس الانسانية ، لا فرق فى ذلك بين تراث عربى وغير عربى ... » (المعقول ص ٣٧٤) . فكأن هناك اذن ضربا من « الموضوعية » فى كل حالة ذاتية عميقة ، وهذا ما دعانا الى القول بأن الحدس كوسيلة للمعرفة قابل للتحقق من صدقه كأية وسيلة أخرى من وسائل المعرفة . وما على المرء الا أن يعانى ما عاناه صاحب الحـــدس ليتحقق بنفسه من صدق ما وصل اليه أو ادعائه فيه . وهذا ما يعنيه برجسون بقوله : « ان الحدس ليس الا ضربا عاليـــا من التفكير . » وفى تجارب الصوفية ـ أيا كانت مواطنهم ـ شىء مشترك ، مما حدا بمؤرخ للتصـــوف الاســــلامى هو « الكلاباذى » أن يجعل عنوان كتابه « التعرف على مذهب أهل التصوف » ، ولم يقل مذاهب أهل التصوف .

فليس هناك ما يدعو الى الظن بان الفكر والبداهة (الحدس) متضادان بالضرورة : فهما ينبعان من أصل واحد ، وكل منهما يكمل الآخر . فأحدهما يدرك الحقيقة جزءا جزءا ، والآخــر يدركها فى جملتها : أحدهما يركز نظرته نحو ما فيهـــا من خلود ، والثانى نحو ما فيها من حدوث .. » (٢) .

٤ ـ وهــــذا يقودنا الى الحديث عن موقف د . زكى من التصوف الاسلامى بوجه عام . فنحن نلاحظ أنه اختار طائفة من النماذج يمكن أن يقال عنها انها « لا معقولة » حقا . وهنا لا بد لنا من أن نضع تفرقة دقيقة بين « اللامعقول » بوصفه شيئا يصادم العقل والتفكير السليم ويتنافى معهما ويعارضهما، واللامعقول بوصفه الشعور أو الوجدان . فليس فى الحالات الشعورية والوجدانية ما يتنافى مع العقل أو يصدم التفكير . كل ما فى الأمر أنها شىء « مغاير » للتفكير الاستدلالى المنطقى . وقد بينا من قبل أن كل تفكير يصاحبه شعور ، وكل شعور يصاحبه تفكير الى حد ما . « والشعور الصوفى كأى شـــعور غيره فيه عنصر من الفكر أيضا . وبسبب هذا العنصر ـ على ما أعتقد ـ يسعى الشعور الصوفى الى أن تكون له صـــورة فكرة . وفى الحـق ان طبيعة الشعور هى السعى الى التماس الافصاح عن نفسه فى الفكر . ويبدو أن الشعور والفكرة معا مظهران لوحدة واحدة من التجربة الباطنية ، أحدهما مظهرها الأزلى الخالد ، والآخر مظهرها الزمانى المعين (٣) » .

وفى هذا رد على اعتراض د . زكى على محـــاولة الصوفية للتعبير عن تجاربهم فى الوقت الذى يدعون فيه أنهـــا تجارب لا سبيل الى التعبير عنها . والحق أن الميل الى الافصاح ـ وهو عند الصوفية بالرمز والاشارة والتلويح ـ جبلة فطر عليهـــا الانسان ، كما يقول محمد اقبال .

وقد كان من الممكن أن يختار د . زكى صفحات من التراث الصوفى التى تدل على تجربة باطنية عميقة (الحلاج ، النفرى ، ابن عربى ، جلال الدين الرومى) وهى صفحات تصلح لتنوير النظرة الى الاسلام ، وتعينه فى سعيه الى تجـــديد التراث العربى ، لأنها أبعد ما تكون عن النظرة التقليدية الاتباعية الى الاسلام (٤) . والاسلام بحسب التجربة الصـــوفية ليس فى جوهره شريعة وانما هو حقيقة ، انه طريق الحب والمعـــرفة والاتصال بالله . وهنا نعود الى التجربة الباطنة الحية . فقد كانت هى الكفيلة بالحكم للتصوف أو عليه .

٥ ـ يهدف د . زكى برغبته فى تجديد الفكر العربى الى الأخـذ بنتائج العلوم الطبيعية وفقا للمنهج العلمى التجريبى الحديث ، ويضع مشكلة العـــلاقة بين الانسان والطبيعة ، والانسان والصناعة ، والانسان وزميله الانسان ، على أنهـــا محور التفكير فى عصرنا الراهن (تجديد ص ٩٦) . ويستبعد مشكلة علاقة الانسان بالله ، وكأنها مشكلة قد نفض الانسان المعاصر يده منها الى الأبد ، والقارىء لكثير من تيارات الفلسفة الحديثة يجد أن هذه المشكلة ما زالت تتصدر أمهات الكتب الفلسفية . وقد يكون الدافع لتجاهل هذه المشكلة عند د . زكى هو اعتناقه للمذهب الوضعى المنطقى الذى لا مجال فيه للمطلق ، ولا مجال فيه أيضا لبحث مشكلات الانسان المصيرية .

فهي مشاكل مستبعدة كلها من حظيرة هذه الفلسفة . ونحن نرى «ه» لا سبيل الى اقامة فلسفة حديثة ، سواء أكانت عربية أم غير عربية – الا اذا استجابت لاحتياجات الانسان المعاصر وأولهـا الاجابة عن الصـلة بين النسبي والمطلق ، المتناهي واللامتناهي ، الفاني والباقي .. الخ . ويتجاهل أصحاب النظرة التجريبية حقيقة أن ما نسميه « بالعلم » التجريبي لا وجود له . اذ لا وجود لغير علوم طبيعية (بغير اداة التعريف)، وهذه العلوم لا تجمعها « نظرة واحدة متسقة للحقيقة » بل هي مجموعة من النظرات الجزئية للحقيقة ، أشتات من تجربة كلية لا تظهر منسجمة بعضها مع بعض . فالعلوم الطبيعية تبحث في المادة والحياة والعقل ، ولكنك اذا سألت عن كيفية العلاقة المتبادلة بين المادة والحياة والعقل أخذت تتجلى لك عند ذلك جزئية العلوم المختلفة التي تتناول البحث فيها ، وتبين لك عجز كل واحد منها عن أن يجيب وحده عن سؤالك هذا اجابة شافية » (٥) . فالعلوم الطبيعية جزئية بطبيعتها ، فاذا كان لها أن تظل أمينة لطبيعتها ووظيفتها ، فانها لا تستطيع أن تقيم نظريتها على اعتبار انها رأى كامل عن الحقيقة (٦) .

أضف الى ذلك ما تلقته « الموضوعية » في العلوم الطبيعية الحديثة من لطمات زعزعت من أساس هذه الموضوعية وهزته هزا عنيفا . وربمـا كانت أعنف لطمة هي تلك التي وجهها « هيزنبرج » بنظريته في « اللاتعين » في الفيزياء الحديثة . فهـذه النظرية قد أدخلت الطابع الذاتي على المقاييس التي نستخدمها في قياس المدد والأطوال التي تدخل في الظواهر ، وهذا الطابع قد أكدته « نظرية الكم » تأكيدا قويا واضحا (٧) . بل لقد انتهى العلم الى القول باللامعقول واستبعاد التسلسل العلى المتصل ، والغاء فكرة المتصل في تركيب المادة والضـوء على السـواء . بل ثمة اتجـاه الى نزعة فردية في النظر الى الذرات في الميكانيكا التموجية ، يحتفظ لكل ذرة بفرديتهـا المستقلة عن بقية الفرديات ، كما أثبت ذلك شريدنجر وفرمي ولوى دى بروى . وهكذا تؤدى الذاتية الى الموضوعية ، وتسلم الموضوعية الى الذاتية .

٦ – يقف د. زكي . موقفا توفيقيا بين ما في التراث العربي القديم من منهجية عقلانية ، وبـين ما في الثقافة الغربية من منهجية تجريبية ، ويصـف رحلته في التراث بأنهـا رحلة السائح او الزائر أو المتفرج ، ولا يكون هذا الموقف الا لمفكر يعتقد أنه منفصل عن تراثه . وحقيقة الأمر أن موقف د. زكي منفصل ومتصل في آن واحد ، فهو منفصل من حيث نظرته من علي ، ورغبته في الانفصال ، وهو متصل من حيث لغته تلك البديعة التي ورثها عن أصفى ما في اللغـة العربية من جمال واشراق ، ومن حيث رغبته في الاتصال . وكل مفكر فهـو متصل بالتراث الذي سبقه ومنفصل عنه ، أراد ذلك أو لم يرد . بل قد تكون الرغبة في الانفصال عن التراث تأكيدا للاتصال لأننا لا ننفصل الا عما نكون متصلين به . واللغة هي الربـاط الأبدى الذى يربطنا بالتراث ، ومن ثم كانت ثورة د . زكي على اللغة . أما ما يفصلنا حقا عن التراث فهو تجربتنا الحية . هذه التجربة هي التي تقوم بدور المصفاة لتراثنا ولغيـره من التراث ، وهي التي تغنينا عن اتخاذ مواقف توفيقية . فما علينا الا أن نترك التراث يفعل فعله فينا – وهذا ما كان قبل أن يفكر د. زكي في اتخاذ موقف من التراث – أو بمعنى آخر نتركه يسرى فينا كما يسرى الزيت في الزيتونة على حد تعبير د . زكي . وموقفنا من التراث هو موقف الابن من الأب ، فاذا هممنا بالتعبير عن تجربتنا الحية تلك ، استعرنا من التراث – دون أن ندرى – الأداة التي يتم بها هذا التعبير ، واذا لم تسعفنا الأداة أضفنا ألفاظا جديدة ومصطلحات جديدة ننشئها انشاء أو نستعيرها مما قد نصـادفه في سياحتنا الفكرية هنا أو هناك . وبذلك نضيف الى تراثنا تجربة حية جديدة ، ونضفي على أداة تعبيرنا جدة وطرافة قد تكونان نموذجا لغيرنا من الأجيال . وهكذا نضم المجد من أطرافه فنجمع بين الأصالة والمعاصرة في صعيد واحد .

هوامش

(١) الدكتور حسن صعب . تحديث العقل العربي ، دار العلم للملايين – بيروت ، ١٩٦٩ . ص ٤ .

(٢) محمد اقبال : « تجديد التفكير الديني في الاسلام » . ترجمة عباس محمود – لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٨ ، ص ٧ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٢٩ .

(٤) راجع كتاب « الثابت والمتحول : بحث في الاتباع والابداع عند العرب » تأليف أدونيس – دار العودة بيروت ، الطبعة الاولى ١٩٧٧ جـ ٢ من ص ٨٩ – ١٠٠ .

وكذلك كتاب : « التصوف – الثورة الروحية في الاسلام » تأليف د. أبو العلا عفيفي ، دار المعارف الطبعة الاولى ، ١٩٦٣ .

(٥) تجديد التفكير الديني في الاسلام ، ص ٥٢ .

(٦) المرجع السابق – ص ٥٢ – ٥٣ .

(٧) راجع « الزمان الوجودي » تأليف د. عبد الرحمن بدوي – مكتبة النهضة المصرية – الطبعة الثانية ١٩٥٥ ص ١٣٦ .

(٨) نفس المرجع ، ص ١٩٣ – ١٩٤ .

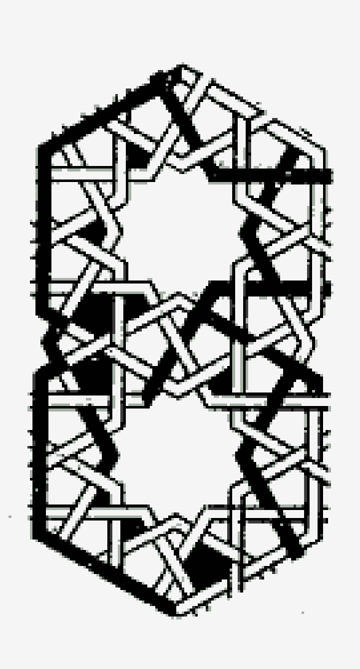
زكى نجيب محمود

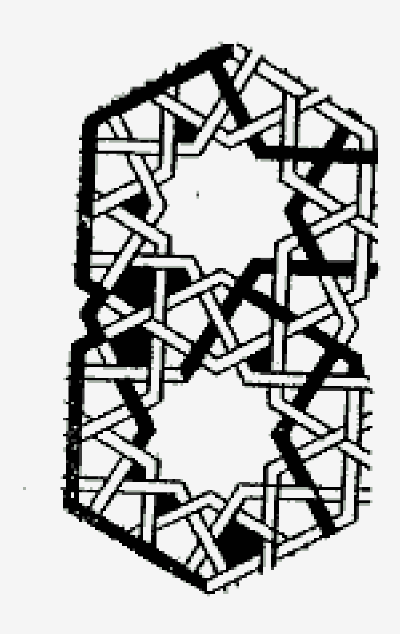


نصار عبد الله

●● على مدى عشر سنوات تقريبا قدم الدكتور زكى نجيب محمود ثلاث محاولات · تدور حول محور واحد هو محور الاطلال على التراث العربى بعيون العصر ، وتلمس تلك الوشائج التى يمكن من خلالها أن تنعقد الصلة العضوية بين الأصالة العربية والمعاصرة ففي مطلع السبعينات أصدر أول هذه المحاولات ، ونعنى بها كتابه « تجديد الفكر العربى » الذى أعقبه بعد ذلك بكتابية « المعقول واللامعقول في تراثنا الفكرى » و « ثقافتنا فى مواجهة العصر » على التوالى ·

وهو يحدثنا فى كتابه الأول عن طبيعة المشكلة التى يواجهها ، والتى تتمثل فى محاولة الاجابة على سؤال شغل به ، كما شغل به غيره من المفكرين العرب ، منذ أوائل القرن الماضى وظفر منهم باجابات تتباين من حيث مستوى ايجازها أو اسهابها ، وضوحها أو غموضها ، صوابها أو خطؤها ومع هذا فان جميع هذه الاجابات على تباينها تكشف مدى الاهتمام الذى أولاه المفكرون العرب لهذا السؤال الذى فرض نفسه عليهم فرضا ، كما فرض نفسه على مفكرنا الكبير الدكتور زكى نجيب محمود ، على نحو جعله يحس بضغطه واصراره ـ كما يقول ـ خلال « أعوامه الخمسة الاخيرة » ، ويعنى بها تلك الاعوام الاخيرة من الستينات وجانبا من مطلع السبعينات التى اعقبها مباشرة صدور كتابه تجديد الفكر العربى · ولعل فى هذا التوقيت دلالة لا تخفى على الأذهان ، سوف نعود لتناولها فى موضعها ، لكننا نتوقف هنا مرة اخرى عند السؤال المطروح · وهو كيف نوائم بين ذلك الوافد الينا من منابع العصر والذى بغيره يفلت منا عصرنا ، ونفلت منه ، وبين تراثنا الذى بغيره تفلت منا عروبتنا أو نفلت منها ؟ أين الطريق الذى يضمن لفكرنا أن يكون عربيا حقا ومعاصرا حقا ؟ وما هى الصيغة المثلى التى يمكن أن يمتزج فيها هذان المركبان امتزاجا وثيقا لا نشاز فيه ولا تنافر ؟





الحق أن الدكتور زكى نجيب قد أقدم على محاولة محفوفة بالمخاطر ، عندما أقدم على محاولة الاجابة على هذا السؤال • انها محاولة محفوفة بالمخاطر بالنسبة لمفكر من طرازه هو بشكل خاص ، مفكر يجعل همه الأول دائما المحافظة على دقة مفاهيمه وتحديد المقصود بعباراته والفاظه ، ولا يرى خيرا كثيرا أو قليلا فى فكر صيغ فى عبارات والفاظ مبهمة • يحسبها السامعون واحدة المدلول وهى شتى ، أو يحسبونها شيئا وماهى بشيء ، قد يقف فى الناس مثلا خطيب يحضهم على الدفاع عن المصلحة العليا للوطن والوقوف صفا واحدا ضد الأعداء ويلتهب الناس حماسا ويقر قرارهم ، أو هكذا يتوهمون ، على العمل يدا واحدة من أجل الوطن. لكن لئن جاز هذا بالنسبة لرجل السياسة أو الاعلام فما هكذا يكون موقف العالم كما علمنا وما زال يعلمنا الدكتور زكى نجيب محمود • ان العالم يبدأ بوضع تحديد دقيق لما يقصده بالوطن وما يعنيه بمصلحته العليا ثم يضع الحدود الفاصلة التى تفرق بين الأعداء وغير الأعداء حتى اذا جاء اوان العمل — والعلم والعمل لا ينفصلان — وجدنا مثل هذه التحديدات قد وفرت علينا عناء ذلك التخبط والتيه الذى تجره على أصحابها تلك الألفاظ الفضفاضة ، هذا هو شأن المفكر العلمى دائما يحرص على التحديد الدقيق لمصطلحاته ومفاهيمه ، فان أعجزه ذلك لم يكن أمامه الا أن يسلم فى بساطة وتواضع بأن مثل هذا المفهوم يخرج عن نطاق العلم الذى هو مجال اشتغاله ، ومن ثم فهو لا يجد بدا بعد ذلك من استئصاله من قاموس مفرداته •

ومع هذا فقد انزلق الدكتور زكى نجيب محمود الى هذه المحاولة الوعرة التى لا شك يعلم قدر وعورتها • وبرز الى ذلك الميدان الذى يجد المرء نفسه فيه مضطرا الى استخدام شيء من تلك المصطلحات التى لا يكاد يتفق على مدلولاتها ، رغم كل ما كتب فيها ، ومن قبيلها مصطلح كالشخصيه القومية او « الثقافة » أو « التراث » •

وهكذا وجد الدكتور زكى نجيب محمود نفسه مطالبا بأن يكشف لقارئه ما يعنيه بمصطلحاته فى الوقت ذاته الذى يحاول فيه أن يقدم له اجابته على سؤاله المطروح وهنا بالذات أخذ يواجه بشكل مباشر تلك الخطورة المنهجية التى طالما حذرنا من الوقوع فى مغبتها • ما كان أيسر الامر لو أنه متعلق بتحديد المقصود باحدى المفردات المباشرة للطبيعة ، فما علينا فى مثل هذه الحالة الا أن نحدد تلك الخصائص والصفات التى لا تجتمع الا فى هذه المفردة دون غيرها . أما ان نحدد المقصود بالشخصية القومية ، عربية كانت أم غير عربية ، باتباع نفس المنهج ، أعنى حصر تلك السمات التى لا تجتمع الا فى هذه الشخصية بعينها لكى تجعلها كذلك ، فهنا مكمن الخطر بل الخطأ أيضا • هنا تشبيه ضمنى للشخصية القومية بالشخصية الفردية بكل مافى هذا التشبيه من مزالق •

لقد مضى أستاذنا عبر مؤلفاته الثلاثة لكى يقول لنا : هذه السمة من خصائص العقل العربى عبر تراثه الممتد ، وتلك السمة من أبرز خصائصه فى مرحلة معينة من تاريخه ، وهذه من ايجابياته وتلك من سلبياته •• •• •• الخ الخ ، غير أن هذا كله ليس الا مما يزيد الأمر غموضا فى حقيقة الأمر ، ذلك أن التوقف عند خصائص بعينها باعتبارها خصائص العقل العربى انما يفترض بداهة أننا نعلم سلفا ما العقل العربى وما الشخصية العربية واننا ، بمقتضى هذه المعرفة السابقة ، قد استطعنا أن نتوقف عند هذه السمة أو تلك ، لكى نقرر فى اطمئنان أنها من سمات الشخصية العربية • كيف توصلنا اذن الى هذه المعرفة السابقة بالشخصية العربية التى تهدينا خلال رحلتنا عبر تراثها ومحاولتنا للاستدلال على مقوماتها الأساسية ؟ لابد لنا بطبيعة الحال من معيار آخر غير هذه الخصائص ذاتها والا وقعنا فيما يسميه المناطقة بخطأ المصادرة على المطلوب • غير أن الدكتور زكى نجيب محمود لم يتوقف عند هذه المسألة ومضى يتكلم عن الفكر العربى أو الثقافة العربية أو الشخصية العربية وكان لدينا جميعا صورة عقلية محددة لما هو عربى نتفق عليها ابتداء (١) • وما علينا بعد ذلك الا أن ننقب فى الواقع لكى نتلمس تلك الأبعاد التى تتفق مع هذه الصورة العقلية ، وحسبنا ان نضم تلك الأبعاد الى بعضها لكى نقول هذا هو اطار الشخصية العربية ثم نعود الى السؤال المطروح بعد ذلك فنحاول أن نلتمس وسيلة للمزج العضوى بين هذا الاطار العربى وبين شخصية العصر • لم يتوقف الدكتور زكى نجيب محمود عند هذه المسألة وأحسب أنه لو توقف عندها لتفادى بذلك جانبا كبيرا مما اظنه من سلبيات محاولته •

لايعنى هذا أننا ننكر عليه حديثه عن الشخصية العربية ، لكننا ننكر عليه أن يبدأ حديثه عنها ، دون أن يتوقف لكى يطرح لنا تصوراته عن الشخصية القومية بوجه عام ، ما هى ولماذا تكون وكيف تكون وما المنهج الأمثل لدراستها ؟ فلعل فى مثل هذه الوقفة ما يعيننا على تفهم ما يعنيه بمصطلحه على نحو اكثر تحديدا ، بل ربما كان فيها ما يجعل السؤال المطروح أيسر منالا واقرب

اجابة . ربما أجاب الدكتور زكي نجيب محمود بان هذا ليس من شأنه كفيلسوف بـل هو من شـأن العلمـاء المختصـين ، فمـا كانت مهمة الفيلسوف تتمثل في اقحام نفســه على مجالات البحث الجزئية للعلوم المختلفة ، لكن حسبه ان يستعير من تلك العلوم مصطلحاتها ونتائجها لكي يقوم بالتنسيق بينها على مستوى أشمل ، وقـد يكون هذا صحيحا بل هو صحيــح فعلا عندما يتعلق الأمر بنتائج منضبطة لعلوم منضبطة ، اما عندما يتعلق الأمر بمجالات للبحث لم تزل ، كما اشرنا ، موضوعا للخلاف وتعدد وجهات النظر ، فما على المفكر الا أن يبدأ من نقطة البدء الأولى ، أعني أن يجمع بين مهمة العالم والفيلسوف ، أو ان يشير على الأقل الى وجهة النظر العلمية التي ينطلق منها بحثه الفلسفي .

اليك مثلا جانبا من تلك الصعوبات المنهجية التي يولجهها من يشرع في الحديث عن الشخصية القومية : أولها يتعلق بالمقصود بها، وهل يقصد بها تلك الملامح والخصائص التي يغلب وجودها لدى معظم افراد جماعة من البشر محددة على نحو ما جغرافيا وتاريخيا مثلا ، أم ان المقصود بها سمات أخرى غير تلك السمات الفردية ، سمات تنسحب على الجماعة ككل باعتبارها كيانا واحدا يعلو على الكيانات الفردية المكونة لها ، فاذا كان التعريف الثاني هو الذي نأخذ به فكيف السبيـــل الى التعرف على ملامح هذه الشخصية التي تتجاوز مكوناتها وتعلو عليها ؟ أننظر الى كل آثارها علنا نجد فيها ما يميزها عن آثار غيرها من الشخصيات أم نوجه انتباهنا الى جانب بعينه من هذه الآثار هو الذي نفترض أنه ادل من غيره على وجود مثل هـــذه الشخصية ؟ أسئلة تتولد عن أســـئلة ومشـــكلات تتفرع من مشكلات وهي جميعا في حاجة الى الحسم قبل أن يشرع المفكر في السير في الطريق الذي يريد ، وقبل أن يطمئن الى أنه قد تزود بالزاد اللازم لمثل هذا الطريق .. خاصة عندما يكون هذا المفكر طرازا أمينا ودقيقا ومخلصا مثل زكي نجيب محمود ، الذي فاجأنا في هـــذه المرة بأن القى بنفسه الى اليم الهــائج ، دون أن يخبرنا ماذا أعد لنفسه من وسائل الرحيل عبر الموج المتلاطم التماسا للشاطيء المنشود !

تحضرني في هذا المجال مــلاحظة هامة دأب الفيلسوف الانجليزي المعروف برتراند راسل على ترديدها في أكثر من مؤلف من مؤلفاته (٢) تلك هي أننا كثيرا ما لا نفطن الى أن محاولاتنا لتحقيق هدف ما ان هي الا غاية في حد ذاتها وبغض النظر عن النتائج التي تترتب عليهــا ـ وأصــدق ما ينطبق عليه هذا القول ، في رأيه ، هو تـــلك المحاولات التي يلجأ اليها بعض الدارســـين في مجال القومية لتلمس تلك الخصائص المشتركة بين أبناء قومية معينة ، ان هذه المحاولات هدف في حد ذاته ، بغض النظر عن الدقة أو القصور في نتائجها ، انها في حقيقة الأمر تلبية لذلك النداء الغريزي الذي ترتكز عليه القومية في أساسها ، انها غـــريزة القطيع التي ما زال الانسان يحملها الى الآن باعتباره واحدا من تلك الكائنات الحيــة التي تنزع الى العيش على هيئة قطعان .

لا يعني هذا عدم وجود شـخصية قومية ، أي مجموعة من الخصائص السائدة بشكل عام لدى مجموعة معينة من البشر ، فمثل هذه الشخصية لا شك في وجودها بهذا المعنى لـــكنها لا تكفي لتفسير الانتماء القومي . ان المرء يشعر بانتمائه القومي بمقتضى تلك الغريزة التي تدفعـــه الى الاحساس بأنه جزء من قطيع ما ، وهكذا يواجه البشر بعضهم بعضا على هيئة قطعان أو على هيئة قوميات اذا شئنا ان تستخدم التســمية التي نطلقها الآن على ذلك الشكل المتطور لتلك الغريزة الأصلية : غريزة القطيع . وما أن تستقر مجموعة من البشر على أنها كيان واحد حتى تبدأ في معاملة سائر البشر على نحو يـؤكد وحدتها ويبادلهـا الآخرون نفس المعــاملة مما يؤدي الى زيـــادة التماسك بينها على نحو يضاعف حجم الخصائص المشتركة بين أبنائها ويضاعف كذلك حجم تـلك الآثار المشتركة المتوارثة والتي نطلق عليها التراث القومي والذي لا يجد معناه الا بالنظر الى تـلك المواجهة بين جماعة وأخرى بالمعنى الواسع للفظ المواجهة .

لا بأس أن يجيء بعد ذلك الدارســـون في محاولة منهم لفهم العوامل التي جعلت من هـذه المجموعة من البشر أمة واحدة والتي جعلت تـلك أمة أخرى ، قد يصيبون أو يخطئون وقد يدققون أو يتعسفون ، وقد يدهشهم أحيانا ألا يجدوا صلة ما تجمع بين أبناء أمة معينة سوى التفافهم جميعا حول احدى الخرافات ، وأن تراثهم كله نابع من التفافهم حول تلك الخرافة ، كما هـو الحال بالنسبة للاسرائيليين مثلا . غير أن الأمر ليس مثار دهشة على الاطلاق في رأي راسـل ، لأن العالم لا ينقسم ، عنده الى أمم شتى نتيجة لوجود هذه العوامل أو تلك ، ان البشر ينقسمون لأنهم لابد أن ينقسموا بمقتضى غريزتهم ، وأن يعيشوا تحت ظل الشعور بالتمايز والمواجهــة ، ولئن كانوا يبررون مثل هذا الانقسام بما شاءوا من الاطارات الحقيقية أو المزعومة ، فان الحقيقة هي أن هذه الاطارات لاحقة على هذا الانقســـام الغريزي الذي لابد وأن يحدث وأن يســتند في حدوثه الى ذريعة ما .

لن نستطرد في عرض آراء راسل لكن الذي يعنينا هنا هو أن نشير الى حقيقة هامة فطن اليها في ثنايا رأيه وهي أن البحث في موضوع الشخصية القومية قد لا يكون محاولة علمية قدر كونه محاولة نفسية شعورية أولا شعورية . لتأكيد الانتماء القومي وترسيخه ، ولما كان الانتماء القومي لا يفهم الا على أنه موقف ازاء ـ أو ضد ـ أو في مواجهة انتماء قومي مختلف فمن الطبيعي أن يثور البحث حول الشخصية القومية في تلك الفترات التي يتعرض فيها الكيان القومي لتهديد ما ، من قبل قوميات أخرى تزعم لنفسها السيادة والتفوق ، خصوصا اذا اقترن هذا التهديد بقدر من القوة المادية التي تنذر بالخطر الداهم ، وهو الأمر الذي عايشه العرب بشكل عام منذ أوائل القرن الماضي ، والذي بلغ ذروته بحلول نكبة ١٩٤٨ ، ثم الهزيمة القاسية المريرة عام ١٩٦٧ ،والتي أعقبتها تلك السنوات التي يحدثنا عنها الدكتور زكي نجيب محمود بأنها هي التي شهدت ضغط السؤال المطروح والحاحه عليه . من الواضح اذن أنه سؤال من تلك الأسئلة التي تطرحها أزمنة الخوف والفزع ، والتي تتلون اجاباتها عادة بمقادير متباينة من هذا الخوف الذي قد يبلغ لدى البعض مبلغ المرض ، فنجدهم قد أوصدوا قلوبهم وعقولهم تماما ازاء كل وافد من منابع العصر ، أو قد يبلغ لدى البعض الآخر مبلغ اليأس والانهيار فنجدهم وقد تقمصوا تماما كل ملامح تلك الشخصيات الأجنبية،حتى ما لا يتناسب منها مع مطالب حياتهم اليومية .

وقد يحاول البعض الثالث ومن أمثلته الدكتور زكي نجيب محمود أن يلتمس صيغة للتوفيق بين ثقافة قومية وثقافة عصرية متوهما بذلك أنه ينجو من تطرف الموقفين السابقين غير أن الدافع يظل في الحالات الثلاث نفس الدافع وان تباينت أحجام ردود الفعل وأشكالها ، ومن الطبيعي أن ينعكس هذا على محاولة الدكتور زكي نجيب محمود ذاتها فيبعدها أو يبعد عنها تلك المسحة الهادئة المطمئنة التي اتسمت بها معظم أعماله السابقة ، من الطبيعي أن ينعكس هذا على منهجه فيشوبه بماشابه من المآخذ ، وأن ينعكس بالتالي على النتائج التي خلص اليها فيشوبها بشيء كثير من التعسف وعدم الدقة ، دعك من اضطراب البناء وتفككه وتناثر أجزائه والذي يتسم به بوجه خاص مؤلفاه الأول والثالث ، اللذان ينقسم كل منهما الى فصول متفرقة لايربط بينها الا أنها تدور حول سؤاله المطروح دورانا غير منتظم ، من قريب تارة ومن بعيد تارة أخرى. دعك من هذا ، ولنتوقف الآن عند الحل الذي اهتدى اليه الأستاذ الدكتور جوابا على سؤاله المطروح والذي سار على هداه في مؤلفاته الثلاثة .

لقد وجد مفتاح الاجابة في عبارة يحاول فيها هربرت ريد أن يعرف التراث تعريفا خاصا ، مشيرا الى أن القيمة الحقيقية للتراث تكمن في أنه وسائل معينة ابتدعها السلف لمواجهة مشكلاتهم. وأننا يمكن أن نأخذها عنهم لمواجهة ما عسى أن يتشابه من مشكلاتنا مع مشكلاتهم . وعلى هذا فاذا كان السؤال المطروح هو كيف السبيل الى دمج التراث العربي القديم في حياتنا المعاصرة . لتكون لنا حياة عربية ومعاصرة في آن ؟ كانت طريقة الاجابة السديدة ـ واستخدم هنا عبارات الدكتور زكي نجيب محمود ذاتها ـ هي أن أبحث عن طرائق السلوك التي يمكن نقلها عن الأسلاف العرب بحيث لاتتعارض مع طرائق السلوك التي استلزمها العلم المعاصر والمشكلات المعاصرة . وهكذا فما علينا ، في رأى الدكتور زكي نجيب محمود ، الا أن ننقب في تراثنا بمعناه الواسع الذي يتسع ليشمل طريقة نظم الشعر كما يشمل طريقة حرث الأرض أو تقاليد دفن الموتى . ماعلينا الا أن ننقب في هذا التراث ، فما وجدناه نافعا لمشكلات زماننا غير متعارض مع معطيات عصرنا أخذنا به ، وما وجدناه منبت الصلة بمشكلات زماننا أو متعارضا مع معطيات عصرنا اجتثثناه وطرحناه جانبا .

وهكذا مضى الدكتور زكي نجيب محمود عبر تراثنا الفلسفي تارة وتراثنا السياسي تارة أخرى وتراثنا الأدبي تارة ثالثة لكي يميز بين ما هو نافع وما هو غير نافع ، بين ما هو سلبي وما هو ايجابي ، ما هو ما معقول وما هو لا معقول من عطاء الشخصية العربية خلال الخمسة قرون الأولى للهجرة ، فما الذي وجده من سلبيات يجب أن نجتثها وما الذي وجده من ايجابيات يجب أن ناخذ بها ؟ انه يجمل لنا شيئا من تلك السلبيات والايجابيات في كتابه « تجديد الفكر العربي » ثم يعود الى تناولها بشيء من التفصيل في كتابه « المعقول واللامعقول » في تراثنا الفكري كما يعود الى تناول شيء منها مرة ثالثة في كتابه « ثقافتنا في مواجهة العصر » ، مقرونة بعرض لأهم فلسفات العصر .

ان أهم سلبيات التراث العربي تتمثل في احتكار الحاكم لحرية الرأى وتعقبه لذوى الرأى المخالف بالسجن تارة كما فعل المأمون بالامام احمد بن حنبل ، أو بالقتل تارة اخرى كما فعل المهدى ببشار ، او بالتعذيب الهمجي كما حدث مع ابن المقفع ، بل ان الأمر لا يصل بالحاكم الى

احتكار حرية الرأى فحسب بل احتكار مقاليد الأمور جميعا وحكم رعيته حكما استبداديا تغيب فيه كل مظاهر الحرية فى بعض الأحيان ، وهذه السمة ترتبط ارتباطا وثيقا بسمة أخرى من سمات الشخصية العربية تلك هى الثنائية الحادة التى يتسم بها فكر الانسان العربى : ثنائية الغيب والشهادة ، ثنائية الروح والجسد ، ثنائية الأرض والسماء ، ثنائية الجوهر والأعراض ، ثنائية الحقائق والظلال ، ثم هى فى النهاية ثنائية الحاكم والمحكوم ، والحاكم هنا مطلق السلطان . والمحكوم معدوم الحول والحيلة ، ولا يغير من الصورة أن يكون الحاكم المطلق عادلا وأن يكون المحكوم ملاقيا جزاءه وفاقا ، اذ مايزال طريق السير فى اتجاه واحد : يهبط الأمر من أعلى فيصدع به الأسفل .

كذلك فان من أهم سلبيات التراث العربى ذلك الضغط الفكرى الذى يمثله السلف بالنسبة للخلف أو ذلك السلطان الذى يتمتع به الماضى على الحاضر ، حيث لا يجد الحاضر الشجاعة الكافية لنقد آراء الماضى ، أو التخلص من اسارها بل نجده يظل دائرا فى فلكها مشدودا اليها ، وهى سلبية أشبه ما تكون بما أطلق عليه فرنسيس بيكون أوهام المسرح حيث يبدو العقل البشرى وكأنه خشبة مسرح ، تتحرك عليها آراء المشاهير من السلف ، فيخيل اليه أنها حقائق لا تقبل المراجعة .

من سلبيات التراث العربى كذلك ذلك الميل الشديد الذى اكتسى به وجداننا العربى ومازال نحو أن تكون قوانين الطبيعة قابلة للتعطيل على أيدى نفر بعينه من عباد الله الصالحين ، وما أتعسنا اذ نجد فى جامعاتنا ذاتها طائفة من العلماء الذين بلغوا ما بلغوا من العلم فى تخصصاتهم ومع ذلك يصدقون تلك القصص الساذجة المروية عن أولئك الأولياء الذين يسيرون على الماء أو يطيرون فى الهواء ، أو ذلك للشيخ الصالح الذى خلع مركوبه فى طنطا والقى به فاستقر على رأس زنديق فى القاهرة ، الى آخر تلك الحكايات التى تنم عن ايمانهم بامكان تعطيل تلك القوانين الطبيعية التى يقومون هم بتدريسها لتلامذتهم باعتبارها قوانين عامة ضرورية .

أما ايجابيات التراث العربى فاهمها ، فى رأى الدكتور زكى نجيب محمود ، هو تلك النزعة العقلية التى اخذت تتطور شيئا فشيئا حتى بلغت قمتها فى القرنين التاسع والعاشر للميلاد ، الرابع والخامس للهجرة ، لدى مدرسة من أعظم المدارس العقلية فى تاريخنا ونعنى بها مدرسة المعتزلة ، وهو يتوقف فى كتابه « تجديد الفكر العربى » ليبين لنا ما يقصده بالعقل .. انه يعنى به تلك الحركة التى يتم الانتقال بمقتضاها من معلوم الى مجهول .. من شاهد الى غائب .. من ظاهر الى خفى .. من حاضر الى مستقبل لم يأت بعد أو الى ماض ذهب .. انه ببساطة عملية الاستدلال على أسباب الأحداث أو نتائجها . ثم يتوقف مرة أخرى فى كتابه « المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى » لكى يبين المقصود بالعقل على نحو أكثر تفصيلا حيث يعرض لوجهات النظر المتباينة ما بين مثالية وتجريبية فى تصورها للعقل ، فلئن اتفق المثاليون والتجريبيون على أن العقل حركة استدلالية فان المثاليين يقصرون هذه الحركة على الروابط أو العلاقات الضرورية بين الأفكار ، أو بعبارات اخرى يقصرونها على الاطارات والتصورات الكلية التى لاتستمد وجودها من خبرة سابقة بل توجد لدى الانسان بشكل فطرى ، أما التجريبيون فينكرون فطرية مثل هذه التصورات ويرجعونها الى التجربة ، أو بعبارة أخرى الى الخبرة الحسية، وهكذا يتسع معنى الحركة الاستدلالية عندهم ، فيتسع معنى الفعل ليشتمل على استدلال الوقائع لا الأفكار فحسب بعضها من بعض ، وفى مقابل هذين الفريقين يقف المتصوفة الذين ينكرون أو يشككون فى كفاءة العقل كأداة من أدوات المعرفة ولايرون للمعرفة الحقة أداة الا الكشف أو الالهام أو الذوق أو العيان ، أو ما شئت من هذه الأسماء التى يطلقونها على تلك الملكة التى يتوصل بها المرء الى الحقيقة توصلا مباشرا دفعة واحدة ، دون استدلال ودون انتقال من مقدمات الى نتائج .

بالمعنى السابق للعقل شهد تراثنا العربى نزعة عقلية واضحة أخذت تتطور شيئا فشيئا خلال مراحل تاريخه ، حتى بلغت أوجها لدى المعتزلة. سواء فى ذلك فلاسفتهم كالنظام والعلاف أو أدباؤهم كالجاحظ أو نحاتهم كابن جنى .

من السمات الايجابية العربية كذلك ذلك الاهتمام بالفعل وهو اهتمام يمكن أن نستقيه من اللغة العربية حيث يتقدم الفعل عادة سائر مكونات الجملة ، كما يمكن أن نستقيه كذلك من طبيعة الموضوعات التى طرقها فلاسفتنا الأوائل حيث نجدهم يهتمون بمشكلات كالارادة وصلتها بالفعل وهو اهتمام يميز الفلسفة العربية عن الفلسفة الأوربية التى اهتم فلاسفتها بمشكلة المعرفة وطبيعة العلاقة بين الذات العارفة وموضوع المعرفة .

على هذا النحو راح الدكتور زكى نجيب محمود يتعقب الايجابيات والسلبيات فى التراث العربى

مستمدا اياها فى كل مرة من شواهدها التاريخية ، غير أننا نعود مرة أخرى لنتساءل عن هذه الخصائص كلها ، ايجابيها وسلبيها ، نتاج ضرورى وحتمى لكيان عضوى متميز هو ما يمكن ان نطلق عليه الشخصية العربية ؟ وبعبارة أخرى هل تولدت هذه الخصائص عن مثل هذه الشخصية بطريقة عضوية كما ينبت الذراع البشرى من الجسد البشرى حيث لا ينبت هذا الا من ذاك وحيث لابد أن ينبت هذا ذاك ؟

أليس احتكار الحاكم للرأى وللسلطة سمة عامة فى كل الأمم التى لم تبلغ بعد مبلغ النضج السياسى عربية كانت أو غير عربية ؟ أليس طغيان الماضى على الحاضر وتقديس الخلف لآراء السلف سمة أخرى يعانى منها البشر فى كل زمان ومكان . والدليل الواضح على ذلك هو حديث فرنسيس بيكون عنها فى مجال عرضه لأوهام المسرح والذى لم يكن ناظرا فيه بداهة الى تراث عربى ؟ أليست هذه السمة الثنائية التى يتحدث عنها الدكتور زكى نجيب محمود سمة اسلامية ، اننا لانظنه يوحد بين دائرة الاسلام ودائرة العروبة وان كان سياق حديثه يوحى فى مواضع كثيرة بمثل هذه المطابقة ، بل لعل هذه السمة الثنائية من سمات الفكر الدينى عموما اسلاميا كان أو غير اسلامى ، بل هى كذلك من سمات الفكر الأفلاطونى قبل أن تكون من سمات الفكر الدينى . قس على ذلك معظم الخصائص السلبية والايجابية التى يراها الدكتور زكى نجيب عربية بالضرورة .

لايعنى هذا أن ننكر عليه جهده فى تعقبها وتلخيصها وعرضها ، ولا يعنى هذا أننا نختلف معه فى كونها سلبيات ينبغى اجتنابها ، أو كونها ايجابيات ينبغى الأخذ بها ، على العكس من ذلك فنحن نطالب معه باجتثاث هذه السلبيات والأخذ بهذه الايجابيات لكننا لانجتثها ولا نأخذ بها باعتبارها سلبيات عربية أو ايجابيات عربية ، ولكن باعتبارها سلبيات فحسب .

على هذا النحو تضيق مواطن التمييز بين شخصيات الأمم المختلفة وتبرز تلك الحقيقة الهامة التى أشار اليها راسل وهى أن أوجه العطاء التى قدمتها أمة معينة ليست تابعة بالضرورة وبشكل حتمى من شخصية خاصة فريدة التكوين وكأنها كائن عضوى واحد هو الشخصية القومية .. ولكننا نحن الذين نميل الى تمثلها على هذا النحو أو ذاك ، خصوصا عندما يثور فى أعماقنا الخوف من الآخرين ، فلا نملك الا أن نستدير الى أمتنا مسقطين عليها بدوافعنا الغريزية كل خصائص الكائن العضوى الواحد لعل فى هذا ما يعيننا على مواجهة الآخرين مواجهة واحدة . ومع هذا تبقى الشخصية القومية كحقيقة لاسبيل الى نكرانها لكن بمعنى مختلف عن هذا المعنى وتظل امكانية دراستها والتعرف عليها قائمة من خلال مدخل غير هذا المدخل ، ولعل السؤال المطروح يفقد شيئا كثيرا من حدته والحاحه لو أننا تجردنا من دوافع الخوف الخفية التى تسيطر على أعماقنا ونحن نتناول موضوعا كهذا الموضوع . حينئذ لاتكون نقطة البدء هى أن ننظر الى تراثنا لنتخير منه ما هو صالح لمواجهة مشكلاتنا المعاصرة فنستبقيه وما هو غير صالح فنستبعده ، بل تكون نقطة البدء هى أن ننظر الى مشكلاتنا المعاصرة ذاتها فنتخير لها أنسب الحلول سواء كانت مستمدة من تراثنا أو تراث غيرنا باعتبار أن الجانب الأكبر من التراث الفكرى والتقنى هو تراث انسانى لا قومى كان ومازال موضوعا للأخذ والعطاء المتبادلين بين أمم العالم المختلفة . لاخوف من ذلك على فقدان شخصيتنا القومية لأن ما يصلح لمواجهة مشكلاتنا سوف يصبح بمرور الزمان جزءا منا ، تماما كما حدث لفلسفات اليونان والهند والفرس التى أخذها العرب فى أوج ازدهارهم دون أن يتوقفوا ليتساءلوا كما توقف الدكتور زكى نجيب محمود ماذا نحن فاعلون بها ؟ وكيف نمزج بينها وبين ثقافتنا القومية على نحو لا نفقد معه أصالتنا ولا ننغلق فى نفس الوقت دون ثقافات زماننا .

ان الفارق بين الموقفين هو أن أسلافنا العرب قد واجهوا ثقافات العالم الخارجى وهم على قدر من القوة المادية كفل لهم نوعا من الطمأنينة وأبعد عنهم الخوف أما نحن فنواجهها ونحن على قدر من الضعف والوهن يجعل للسؤال المطروح حدته وتسلطه وهذا هو فى الحقيقة لب الموضوع .

هوامش

(١) لا أدل على خلافنا حول مثل هذه الصورة العقلية المحدده لما هو عربى ، من ذلك الحوار الذى دار بين مفكرينا فى الآونة الأخيرة حول عروبة مصر حيث حاول جانب منهم ان يشككوا فى حقيقة انتمائها العربى . ولو كان ثمة تصور محدد لما هو عربى يتفق عليه الجميع لما ثار مثل هذا الخلاف بداهة .

(٢) من امثلة المؤلفات التى نعنيها هى

1. Principles of Social Reconstruction (1961)
2. political ideals (1917)
3. The Prospects of industrial civilizatoin 1928

بالاشتراك مع دورا راسل

4. Human Society in Ethics and politics 1954.

الدكتور عزت قرني

ليست الأعمال بالنيات في مجال نشر الفكر المصري الحديث

١ ـ مسألة التراث

من المثير للانتباه أن الاهتمام « بالتراث » أمر حديث جدا ، اذا نظرت الى الاهتمام باخراجه الى الناس على نحو منظم شامل . وهذه الموجة العارمة لم تبلغ عنفوانها الا منذ أواسط الخمسينيات على التقريب . ومن المعروف أن بداياتها الاولى ترجع الى جهود مطبعة بولاق في مصر على الأخص ، والى جهد رجال مثل رفاعة الطهطاوى ثم محمد عبده وغيرهما منذ ما يزيد على المائة عام . والسؤال هو : وقبل ذلك ألم يكن الناس عندنا يهتمون بالتراث ؟ نعم ولا ، نعم ، لأنهم كانوا يعيشون على التراث ذاته على نحو أو آخر ، ولا ، لأنه لم يكن في نظرهم تراثا لمرحلة انقضت . بعبارة أخرى : ان مفهوم « التراث » بالمعنى المستخدم اليوم هو من شأن نظرة مرحلة حضارية الى مرحلة أخرى أصبحت تعدها « من الماضي » ، وكأنها « شيء آخر » ، ولكنها مع ذلك ترتبط على نحو ما بذلك الماضي وذلك « الشيء الآخر » . ويختلف تصور الموقف من التراث بحسب التصور ، الصريح أو الضمني ، لطبيعة هذا « الارتباط » ، هل هو ارتباط استمرار حيوى أم ارتباط احترام لشيء مضى وكان ولكنه كان لبعض منا هم أسلافنا .

والحق ان الاهتمام بالتراث أمر ضرورى ، لأنه ماضي الأمة ، مهما يكن حكمك عليه . والماضي للأمة هو كالذاكرة للفرد ، ولا يكون فردا سويا الا بالذاكرة . وكما أن الفرد الصحيح هو من يمتلك ذاكرته لا العكس ، في حين تسيطر الذاكرة على الأفراد في بعض أشكال المرض النفسي ، كذلك فان الوعي بالتراث ضرورة حضارية للأمة ، ولكن تركيز الوعي بالتراث قد ينقلب ليصبح عائقا ، تماما كما في حالة المريض نفسيا ، الذى لايستطيع التعامل مع الوقائع الحاضرة لأن الماضي ، وقد تحول الى وساوس وأوهام ، هو الذى يسيطر على حقل شعوره .

في هذا الضوء ينبغي أن نفحص أسئلة جوهرية لابد من مجابهتها مجابهة مباشرة في أثناء تناول مسألة التراث هذه ، ومنها :

١ ـ ما هدف نشر التراث ؟ هل هو هدف علمي محض ؟ أم هدف تحقيق نوع ما من الاستمرارية الثقافية ؟

٢ ـ وكيف ينبغي أن يكون موقفنا من ذلك التراث ؟ هل هو موقف موضوعي ؟ أم موقف الدفاع والتمجيد ؟

٣ ـ وهل يكون الهدف اذن هو « نشر » التراث ، أو طبعه ، أم هو « بعث » التراث ليصبح حيا بعد أن مات في نظر البعض ؟

٤ ـ وهل هذا التراث بالتالي مرحلة شأنها شأن كل المراحل ، تمر وتأخذ وقتها ثم تنقضي ،

أم هو « خالد » دائم صالح لكل الأوقات ؟ وهل هناك في هذا الصدد أنواع مختلفة من التراث بعضها أكثر قدرة على البقاء وبعضها أسرع الى الفناء ؟

٥ ـ وأخيرا وليس آخرا : أي تراث نقصد ؟ هل هو التراث المكتوب باللغة العربية ؟ أم هو بالأحرى التراث الاسلامي ؟ وأليس للتراث المصري مثلا أبعاد أعمق من ذلك بكثير ؟ أم اننا نريد التراث الانساني كله ، وكأن هناك « بشرية » واحدة تجمعها حضارة واحدة في الجوهر ولكنها اختلفت أمما وثقافات من حيث طرائق التعبير وحسب ؟ وربما كان وراء هذا التساؤل تساؤل أسبق عليه هو : ما الوحدة الواعية التي تهتم بالتراث : هل هي مصر ؟ هل هي مجموعة الشعوب المتكلمة بالعربية ؟ هل هي الشعوب الاسلامية ؟ هل هي شيء اسمه البشرية ؟

٢ ـ تراث الفكر المصري الحديث

ولن نفصل هنا في كل هذه الأمور ، لاننا انما أردنا من الاشارة اليها التمهيد السريع لمعالجة موضوع محدد ، الا وهو ما يسمى أحيانا باسم « التراث الحديث » . ذلك أن كلمة « التراث » أصبحت تستخدم ليس فقط في الاشارة الى ما ترثه الأمة في مرحلة حضارية معينة من مرحلة أخرى كانت ، بل كذلك في الاشارة الى ما يتركه جيل لجيل آخر ، في حين ينتمي كلاهما الى نفس المرحلة الحضارية . وهكذا فان تراث أدب الدولة الوسطى في مصر القديمة هو تراث لنا بالمعنى الأول ، ولكن « تخليص الابريز في تلخيص باريز » لرفاعة الطهطاوي و « الوسيلة الأدبية » للشيخ حسين المرصفي هما تراث لنا بالمعنى الثاني . وموضوعنا الآن هو العناية بهذا التراث الحديث **عناية صحيحة** ، ونحدد أنفسنا على سبيل الدقة بما نسميه بتراث الفكر المصري الحديث .

ان من أخطر مظاهر تفكك البنية الفكرية ، والبنية الاجتماعية بالتالي ، الذي يقع الآن تحت اعيننا ، هو هبوط مستوى الوعي بالاستمرارية الثقافية ، بل هبوط مستوى الوعي بالذات ذاتها ، فقد أصبحنا وكأننا نعيش لحظات الحاضر كل لحظة منها مأخوذة على حدة ، وربما أصبحنا نعيش على صور وكلمات أتتنا من الحضارة الغربية وتغمرنا بها وسائل الاعلام التي يبدو صوريا وكأن الشعب هو الذي يمتلكها ، بينما هي سجينة الاهتمامات الغربية في معظم وقتها ، بل وتعمل في مصلحتها عمل الخادم . أما الماضي ، حتى الماضي القريب ، فانه يتحول شيئا فشيئا الى خيالات تزداد كل يوم افتقارا الى التفاصيل ، ويكتفي الشباب اليوم بكلمة واحدة ، قد تصح وقد تخطيء ، عن أحداث ماضينا القريب وشخصياته . فمن قاسم أمين مثلا ؟ هو « محرر المرأة » ! ومن احمد لطفي السيد ؟ هو « فيلسوف الجيل » ! ولو سألتهم عن الأول : « وكيف حرر المرأة ؟ » (على زعم أنه هو « محررها » حقا) لحاروا في الجواب ، ولحاروا في الجواب أيضا ان سألتهم عن الثاني : « هو فيلسوف أي جيل وبأي بمعنى ؟ » . ان هذه الحال لحال الشباب جميعا ، وهي أيضا حال كثير من المعلمين اليوم ممن يمسكون ، فيما يظنون ، بأزمة مؤسساتنا التعليمية والفكرية والاعلمية بما فيها الجامعات ذاتها .

وانا لنسائل أنفسنا دوما عن السر وراء هذا الاهمال ، ولنسمه منذ الآن « فقدان الذاكرة الثقافية » ، ويبدو أن هناك سببين يصنعان المقدمة الى جانب غيرهما بغير شك . السبب الأول هو انتشار الوهم القائل الذي يوحي بأن الحضارة واحدة وأن الحضارة الغربية اليوم هي « الحضارة » (بأل التعريف) ، وأن من أراد أن يكون « متحضرا » و « متمدينا » فعليه بالأخذ عن الحضارة الغربية . وكما كانت الحضارة الغربية قد بلغت غاية نضجها فانها تقدم اليوم فكرا وفنا ناضجين (ولن كانا للعين الخبيرة فكر الانهيار وفنه) ، فاذا ما قورن بهما ما انتجته القرائح المصرية منذ مائة عام مثلا أو حتى منذ خمسين عاما ، بدا هذا الانتاج ضئيلا أو ساذجا الى جوار « عظمة » الانتاج الغربي و « عمقه » ، فكان الازورار التدريجي عن هذا الماضي مهما يكن قريبا .

السبب الثاني هو طغيان الاهتمام بالحركات السياسية والاجتماعية في الأربعين عاما الأخيرة مصحوبا ، في الخمسة والعشرين عاما القريبة منا ، بانشغال المهتمين بشئون الفكر عندنا ، على اختلاف درجاتهم وتنوع اهتماماتهم وميادينهم ، وشيئا فشيئا ، بنيل الرزق من أسهل الأبواب وأكثرها تعددا ، والانخراط في مظاهرة الاهتمام بشئون الحياة يوما بعد يوم فأخذت تقل النظرة المتعمقة ، وأخذت تندر النظرة الباحثة فيما لا يتصل بالحاضر مباشرة ، لأن البحث في التراث يحتاج الى تعمق وتفرغ وتجرد .

وسط هذا الجو العام لم ينعدم من يهتمون فى العشرين عاما الأخيرة بتراث الفكر المصرى الحديث لسبب أو لآخر ، ومن وجهات نظر مختلفة . وهذا الاهتمام بالتراث ينطلق نشاطه فى اتجاهين : الاتجاه الأول هو البحث فى الشخصيات وفى المسائل ، ونذكر فى هذا المجال على سبيل الاشارة اعمالا جيدة قام بها الأستاذ محمد عبد الغنى حسن «حسن العطار» والدكتور على الحديدى « عبد الله النديم خطيب الوطنية » والدكتور حسين فوزى النجار « رفاعة الطهطاوى » و « أحمد لطفى السيد » والدكتور ماهر حسن فهمى « قاسم أمين » والأستاذ محمد عبد الغنى حسن والدكتور عبد العزيز الدسوقى « روضة المدارس » ، الى جانب دراسات اخرى فى الصحافة وفى التربية وفى شخصيات عامة ، مثل على مبارك وغيره ويضاف الى هذا كله الرسائل الجامعية مما نشر أو لم ينشر (ومما نشر منها « الفكر السياسى للامام محمد عبده » ، للأستاذ عبد العاطى محمد أحمد) .

ولكن دراسة الشخصيات والمسائل لا يمكن ان تتم على نحو متين قويم الا بتوافر نصوص المؤلفين ، بل ولانغالى اذا أضفنا : وبتوافر كل النصوص لكل المؤلفين ، حتى ولو كان موضع الاهتمام هو مؤلف واحد أو مسألة واحدة . فكيف نفهم محمد عبده اذا لم يكن بين أيدينا مؤلفات الأزهريين من زملائه ؟ وكيف نفهم الفكر السياسى للحركة العرابية ان لم يكن بين ايدينا مؤلفات عبد الله النديم وأديب اسحق وحسين المرصفى ومحمد عبده ؟ وكيف نفهم أحمد لطفى السيد ان لم نقراه فى ضوء كتابات قاسم أمين واحمد فتحى زغلول وغيرهما ؟ وهكذا فان الاتجاه الثانى والأهم فى ميدان الاهتمام بالتراث انما هو نشر النصوص ذاتها .

وهنا أيضا نجد أمثلة على النشاط فى هذا الميدان ، وان كان الانتاج هنا قليلا جدا ، والجيد منه اقل . ومن أهم ما نشر دراسة الدكتور محمود فهمى حجازى التى سنشير اليها فيما بعد ، كما قدم الدكتور محمد أحمد خلف الله جزءا من مذكرات عبد الله النديم لم تكن قد طبعت من قبل « عبد الله النديم ومذكراته السياسية » . وقد قامت سلسلة « كتاب الهلال » بنشر عدد من النصوص لمحمد عبده وجمال الدين الأفغانى (بعد نشرها لعدد من مذكرات شخصيات مهمة أخص منها بالذكر أحمد لطفى السيد فى « قصة حياتى ») . ثم يأتى عدد من النصوص قام بنشرها الدكتور محمد عمارة تحت عنوان « الأعمال الكاملة » لكل من جمال الدين الأفغانى وعبد الرحمن الكواكبى ومحمد عبده ورفاعة رافع الطهطاوى وقاسم أمين . وسنتوقف هنا بالنظرة الفاحصة عند هذه المنشورات الاخيرة .

٣ ـ أساسيات منهجية

ونشير أولا الى أمرين مهمين : أولهما أن هناك مستويين من الهدفية وراء نشر التراث ، وهذان المستويان يتكاملان ، ولكن موقع الرؤية فيهما مختلف . أما المستوى الأول فهو يخص الهدفية البعيدة ، وهى من غير شك تأكيد الاستمرارية الثقافية على نحو أو آخر (نشر كل من نصوص حملات تحتمس الثالث وكتاب « فتوح مصر والمغرب » لابن عبد الحكم ، هو من الأعمال التى تهدف فى النهاية الى تأكيد الاستمرارية الثقافية ، ولكن هذه الاستمرارية أوضح واكثر مباشرة فى الحالة الثانية منها فى الأولى ، على الأقل لأول وهلة) . فهدف كل نشر للتراث هو هذا فى نهاية الامر ، ولذلك فان هذا المستوى يحتوى شحنة انفعالية واضحة ، تتمثل فى محبة معرفة الماضى لأنه ماضينا « نحن » ، أى هذه المجموعة التى أنتمى اليها ، وهى تخصنى بأبيضها وأسودها معا .

أما المستوى الثانى فهو مستوى البحث العلمى . وهنا يجب على الباحث أن يتجرد من كل اتجاه انفعالى ما استطاع ، حتى ولو كان ينتمى الى الأمة صاحبة التراث . وفى هذه الحالة الأخيرة يجتمع المستويان من الهدفية عند نفس الشخص ، ولكن سلوكه على المستوى الثانى ينبغى الا يتأثر بهدفية المستوى الأول . وهنا نضع أيدينا على سبب جوهرى من أسباب نجاح كثير من منشورات التراث التى يقوم بها أشخاص غرباء عن الأمة صاحبة التراث ، ذلك أنه تتوافر لديهم ، حينما يشاؤون ، النظرة المحايدة الموضوعية التى تقع حين تكون بازاء شئ ينتمى الى « الآخر » وليس لى ذاتنا .

وينقلنا هذا الى الأمر الثانى ، وهو أن موقف الباحث فى ميدان نشر التراث لاينبغى بحال أن يكون موقفا دفاعيا تمجيديا ، والا شوه التراث بمحض هذا الدفاع والتمجيد ، لأن التراث ينبغى أن يظهر على ما هو عليه بقدر الامكان . والعكس صحيح أيضا ، فلا ينبغى للباحث ، من حيث هو باحث ، أن يقف من أجزاء من التراث موقفا هجوميا أو تحقيريا . ابن عثمان وعليا والخوارج ينتمون جميعا وعلى حد سواء الى التراث السياسى

الاسلامى ، وينتمى احمد عرابى ومحمد سلطان معا الى التراث السياسى المصرى الحديث ، وعلى الباحث من حيث هو باحث الا يتحامل على محمد سلطان أو أن ينتصر لعرابى . أما ان شاء أن يفعل ، وله أن يفعل ، فانه لن يصبح فى هذه الحال باحثا علميا بل صاحب رأى أو مفكرا أو سياسيا ، وعليه أن يدلى برأيه الشخصى فى غير مجال البحث العلمى . فالقاعدة الذهبية هنا هى:

الحقيقة والحقيقة وحدها هى المطلب

والحق ان هذه القاعدة الجوهرية هى التى تحكم كل بحث ، وهى التى تحكم أيضا ، بشكل مباشر أو غير مباشر ، قواعد البحث فى التراث. ومن أهم هذه القواعد التى نود التأكيد عليها فى هذا المقام ما يلى :

١ ـ ينبغى أن نميز فى وضوح بين « **طبع** » التراث و « **نشر** » التراث ، فالنشر بالمعنى الاصطلاحى الواجب له (وهو المقابل لـ Edition فى الانجليزية وغيرها) يعنى **ضبط النص** . وهذا هو معنى « **التحقيق** » ، ويعنى أيضا **خدمة النص بالتفسير المستمر** ، وهذا هو معنى « التقديم » و « التعليق » . أما « الطبع » فانه مجرد نقل النص من مخطوطه الأصلى ، أو من طبعة سابقة بعيدة ، الى ورق حديث عليه حروف المطبعة . وينبغى علينا أن نكون صرحاء ، وأن نعترف بان معظم مكونات ذلك الطوفان الذى أطلق عليه اسم « نشر التراث » انما هو فى الواقع « طبع » للتراث الاسلامى أو المصرى الحديث لا أكثر ، وليس بحال « نشرا » له بالمعنى الذى حددناه منذ سطور .

٢ ـ ويعنى « ضبط » النص أو « تحقيقه » ما يلى على الأخص :

(أ) التثبت من نسبته الى مؤلفه .

(ب) تحديد حدود النص بداية ونهاية ، والتثبت من عنوانه ، ومن زمن تأليفه ونشره ان كان قد نشر ، وطبعاته ان تكرر طبعه .

(جـ) الرجوع كلما أمكن ذلك الى المخطوط الأصلى ، أو الى أقدم أو أوثق المخطوطات ، أو الى آخر طبعة تمت فى حياة المؤلف وبموافقته ، أو الى أول طبعة على الاطلاق مع النظر فيها ، ومراعاة احترام ترتيب مكونات ذلك المخطوط أو المطبوع .

(د) فحص النص داخليا وتتبع أجزائه والانتباه الى مدى اتساقها الداخلى واتساق النص مع نصوص أخرى للمؤلف ، ومدى اكتمال النص ذاته ككل .

اما تفسير النص فانه يكون بالتقديم له ثم بالتعليق المستمر على أجزائه . ويوضح التقديم نتائج ضبط النص ، ويحاول وضعه فى الاطار الزمنى لتأليفه ، وتحديد غرض مؤلفه منه ، وبيان مكانه من مؤلفات كاتبه الأخرى ان وجدت وعرض تقسيماته الداخلية وكيفية ارتباطها ، ومدى تأثره من بعد تأليفه ، ان كان قد تم له تأثير ، وغير ذلك مما يناسب . أما التعليق فانه كما أشرنا ينبغى أن يكون مستمرا مع تطور أجزاء النص ، وهو يقوم بتفسير الغامض من الاشارات وتحديد المقاصد البعيدة لعبارة أو فقرة ، وربط أجزاء النص ، والتعريف بما لم يعرف به المؤلف ، وفى أطار عصره ومن وجهة نظره . والهدف من كل هذا هو تيسير قراءة النص للقارىء . ويقوم التقديم والتعليق من بين ما يقومان به بوظيفة الخريطة السياحية والدليل السياحى اللذين يضعهما السائح بين يديه وهو يجول فى أرجاء موقع أثرى ويشاهد مسجد السلطان حسن أو تمثال رمسيس الثانى مثلا . والنص بغير تقديم ولا تعليق هو كرؤية هذا التمثال فى أعين أغلبنا اليوم : فهل نعرف زمن صاحبه ؟ ومن صنع التمثال ؟ ولم صنعه ؟ ومن أى حجر نحت ؟ وأين ؟ ومتى ؟ وأين وضع التمثال أصلا ؟ وأين وجد ؟ ولم وضع فى مكانه هذا اليوم ؟ ومتى ؟ وما طوله ؟ وما وزنه ؟ وما مغزى موقف الساق اليسرى الممتدة الى الأمام ؟ وماذا فى يدى الملك ؟ وماذا يلبس على جسمه ؟ ولم كان صدره عاريا ؟ وما المكتوب على التمثال وأين ؟ وماذا يحمل الملك فوق رأسه ؟ وما مكونات هذا التاج ؟ وما اسمه ؟ وماذا فى ظهر التمثال ؟ ولماذا ؟ الى غير ذلك . وهكذا دور التقديم والتعليقات : هو توضيح النص وابراز خفاياه وتحديد معانيه ومقاصده . وتنقسم التعليقات الى لغوية وتاريخية ومضمونية ، وما شابه ، بحسب أنواع النصوص . وفى حالة تواجد أثر من مخطوط او مطبوع فان من مهمة التعليق المستمر أن يثبت الاختلافات بين المخطوط أو طبعات الكتاب فى حياة مؤلفه .

٣ ـ ان الناشر فى خدمة النص ، وليس العكس وعلى هذا فليس النص مناسبة لاظهار آراء الناشر الشخصية فى الأمور التى عالجها الكتاب وذلك اذا كان المقصود من النشر أن يكون نشرا علميا .

وهناك من ألوان « الطبع » ما يكون مقصودا منه الرد على النص ردا تفصيليا أو تفنيده فقرة فقرة ، وهذا أمر مشروع ، ولكنه لا يدخل فى عداد النشر العلمى ، ونفس الأمر كذلك مع اتخاذ النص وسيلة لاثبات آراء الناشر فى الموضوعات التى تحدث عنها مؤلف النص ، ان **الناشر بشخصه لا يهم القارىء للنص** فى شىء ، لأنه مجرد خادم للنص ، فالقاعدة الذهبية فى هذا المقام هى : على الناشر ان يكون **كالمحيط الشفاف** الذى ينقل بأكبر قدر من الامانة والصدق ما عليه الشىء الأصلى ، وهو هنا نص المؤلف ، أما اذا غير المحيط الناقل ، كالنظارة الملونة ، من معالم الشىء المنقول ، فانه لا يصبح أمينا ولا صادقا ، ولا ينبغى الاعتماد عليه ، وهنا يصبح المنقول ، ليس دالا على الشىء الأصلى ، بل على ناقله وحسب وهو هنا الناشر المزعوم .

٤ ـ فحص « الأعمال الكاملة »

سبق أن أشرنا الى أن نشاط الباحثين فى مجال نشر تراث الفكر المصرى الحديث محدود اذا قيس بنشاطهم فى تقديم الدراسات عنه ، وان الجيد من هذا الانتاج قليل جدا الى حد الندرة ، وتمتلىء الآن المكتبات المستوردة للكتب البيروتية بمجلدات ضخمة يباع بعضها بعشرات الجنيهات المصرية ، وعليها عناوين طنانة هى « الأعمال الكاملة » لمحمد عبده ورفاعه الطهطاوى وغيرهما ، كما سبق أن أشرنا فى آخر الجزء الثانى من هذا المقال ، ونريد الآن أن نعرض لهذه « النشرات » (وسيتضح بعد قليل أنها مجرد طبعات وطبعات سيئة) عرضا نقديا واضحا صريحا ، وسنذهب فى هذا الوضوح الصريح الى ما يقرب من غايته واضعين النقاط فوق الحروف يدفعنا الى ذلك الأسباب والدوافع التالية :

١ ـ أولها وأهمها ان هذه «الطبعات» تشكل ظاهرة مرضية فى مجال البحث العلمى وخطرا حقيقيا ، ليس على التراث نفسه فقط بل كذلك على عقول الناشئة من الباحثين والقراء ، وعلى أعمال الباحثين بعامة ، الذين قد لا يجدون الا هذه الطبعات بين ايديهم ، فيصيب البحث الأدبى والتاريخى والفكرى أخطاء لا يسهل الشفاء منها سريعا ، لأنها تقوم على نشرات غير علمية ليست بذات قيمة حقيقية .

٢ ـ وثانيها أن موضوع دفاعنا انما هو العقل المصرى ذاته ، وليس نشرة أخرى معارضة قام بها آخرون ، وبالتالى فان موضع الهجوم ليس شخص « محقق » تلك النصوص أو طابعها ، فنحن لا نعرفه ، بل نعرف أعماله ، وحينما يكون العقل المصرى ذاته فى خطر يسقط كل تبرير للسكوت أو التساهل ، بل يصبح السكوت والتساهل جريمتين ، أن الحقيقة وحدها هى الجديرة بالذكر وهى وحدها المنجية المفيدة .

٣ ـ وثالث الأسباب فى فحص تلك الطبعات فحصا لا يعرف التساهل الضعيف أن صاحبها كثير التشدق بالمنهج العلمى فى التحقيق الذى يقول انه اتبعه ويكرر الاشارة اليه والاشادة به مرات ومرات .

٤ ـ ورابعها أن صراحتنا توازى صراحة صاحب تلك الطبعات نفسه ، الذى هاجم بعض الآخرين مثل الدكتور محمد أحمد خلف الله والدكتور سليمان دنيا (الأعمال الكاملة للامام محمد عبده، الجزء الأول ، ص ٢٦٣ وما بعدها) والذى يقول بالنص عن نشرة الشيخ محمد رشيد رضا لمؤلفات الشيخ محمد عبده فى جزء « المنشآت » من « تاريخ الاستاذ الامام الشيخ محمد عبده » يقول ان جهد رشيد رضا تمخض « عن عمل **هزيل ومشوه ومعيب** ، تمثل فى الجزء الثانى من تاريخ الاستاذ الامام (المرجع السابق ، ص ٢٠٣) كما أنه يتهم نفس الناشر بالوقوع فى « **الخلط** » (ص ٢٠٥) ، وسيرى القارىء معنا أن معظم الأوصاف التى نسبها الى عمل الشيخ رشيد رضا ، بل أكثر منها ، انما تنطبق على الطبعات التى قدمها هو نفسه .

٥ ـ أخيرا ، فانه قد سبق لنا أن حددنا بايجاز سريع لهم مواقع نقدنا لهذه الطبعات فى حضور صاحبها نفسه ، فى أثناء ندوة أقامها مركز دراسات الشرق الأوسط بجامعة عين شمس ، منذ حوالى عامين ، وكانت مخصصة لما سمى « بالعقل العربى الحديث » ، حيث أشرنا الى أنها مضللة و مضللة ومضطربة وباعثة على الاضطراب وان عدمها خير من وجودها ، وأن تحقيق تراث العقل المصرى الحديث لا يزال فى حاجة الى أن يبدأ فيه من البداية ذاتها وعلى نحو صحيح ، وقد رد صاحب تلك الطبعات ردا لطيفا على ملاحظاتنا تلك بأن قال : انها (أى مطبوعاته) قد لا تعجب البعض ولكنها تعجب البعض الآخر » .

ومن الواجب علينا مادمنا نهتم بالحقيقة أن نقول ان صاحب تلك المطبوعات متحمس أشد الحماسة لنشر التراث ، بل قد يبدو أنه حسن النية ومن دوافعه الاخلاص ، وهذه كلها أمور حسنة فى نظر الجميع ، كما أنه مهتم بقضية

التقدم والثورية ، وقد يكون هذا أمرا حسنا . ومع ذلك فان الحماسة وحسن النية والاخلاص امور لا تكفي لاخراج باحث جيد ولا يعتذر بها عن اخطاء علمية شنيعة ، كما أن الاهتمام بالتقدم والثورية قد يكون حسنا على مستوى الرأي والسياسة ، ولكنه يؤدي الى أخطاء « معيبة » على مستوى البحث العلمي الذي ينبغي فيه توافر شرط التجرد المنهجي والابتعاد التام عن الاحكام الأخلاقية والذاتية . ونرجو أن يتحقق القارئ معنا انه لم تتوافر لتلك المطبوعات وسائل البحث العلمي الحقة وشروطه الضرورية .

ونوجز أولا أهم الأخطاء وأوجه النقص التي زخرت بها تلك الطبعات :

١ ـ الخلط بين الطبع والنشر ، وعدم فهم معنى التحقيق والتعليق .

٢ ـ عدم الانتباه الى حدود دور الناشر أو المحقق .

٣ ـ عدم مراعاة بعض الأساسيات في منهجي التحقيق العلمي .

٤ ـ الافتقار الى الروح النقدية وسيادة الروح القطعية .

٥ ـ التعسف في الأحكام وسيادة النزعة الانفعالية .

٦ ـ التسرع في الأحكام والاستنتاجات .

٧ ـ سذاجة الفهم والحكم .

٨ ـ الادعائية .

٩ ـ اقحام الذات وادخال اعتبارات ايديولوجية وسياسية في أثناء تحقيق النصوص والتعليق عليها .

١٠ ـ ضآلة خدمة النص في النهاية .

وسنفصل الآن هذه الاخطاء والنقائص ، وسنركز في الاغلب ، اختصارا ، على « الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبي » ، القاهرة ، ١٩٧٠ وعلى « الأعمال الكاملة للامام محمد عبده » ، بيروت ، ١٩٧٢ . ولابد هنا من الاشارة ، في مقابل هذه « الطبعات » ، الى عمل نعده نموذجا رائعا للنشر العلمي الدقيق ، وهو كتاب الدكتور محمود فهمي حجازي ، « أصول الفكر العربي الحديث عند الطهطاوي » ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، الذي ضمنه نشره لكتاب « تخليص الابريز في تلخيص باريز » . وان تخرج ملاحظاتنا من فراغ، بل عن خبرة بآداب التعامل مع النصوص نرجو ان تكون قد طبقت في دراستنا عن « نيدون » لأفلاطون وفي « محاكمة سقراط » الذي يحوي دراسة لنصوص ثلاثة ـ محاورات له أيضا (القاهرة ، ١٩٧٣) . كما أننا عالجنا بعضا من أفكار كل من رفاعه الطهطاوي وجمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وقاسم أمين وعبد الرحمن الكواكبي ، اما في دراستنا عن « العدالة والحرية في فجر النهضة الحديثة » (العدد الثلاثون من سلسلة عالم الفكر ، الكويت ، ١٩٨٠) أو في « العدالة والحرية في الفكر المصري الحديث ١٧٩٨ ـ ١٩١٤ الذي يصدر قريبا .

ونشير من الآن الى أن الملاحظات التي سنثبتها تنطبق على كل مطبوعات تلك « الأعمال الكاملة » لأن الروح واحدة ، ونفس اليد هي التي أخطات هنا وهناك ، كما اننا سنشير الى أخطاء أولية جدا وقعت فيها تلك الطبعات . والحكمة التي ينبغي أن نستخرجها من ذلك هي : **من لا يعرف أوليات المسائل ليس قادرا ولا مؤتمنا على معالجة كبارها .** ونفصل الآن متمثلين قول القرآن الكريم : « **والله لا يستحيي من الحق** » .

١ ـ الخلط بين الطبع والنشر وعدم فهم معنى التحقيق والتعليق

أشرنا من قبل الى معاني هذه الاصطلاحات ، وتدعي تلك الطبعات موضوع حديثنا أنها تحوي تقديما وتحقيقا وتعليقا للمؤلفات المطبوعة ، ولكن الواقع غير ذلك ، اذا استثنينا التقديم ، على الرغم من أن الاغلب عليه هو السذاجة والانفعاليه والرغبة في التفخيم والتمجيد بغير انضباط . أما تحقيق النصوص ، فاما أنه غير حادث ، لانه لا يرجع الى المخطوطة الأولى (واظهر مثال على ذلك مخطوطة خطاب محمد عبده الى الأفغاني من بيروت التي ستنشر في طهران عام ١٩٦٣ ولن يدري عنها الطابع شيئا لا هي ولا الدراسات المهمة التي استخدمها عام ١٩٦٦ وقبل عام ١٩٧٢ حين طبع مؤلفات محمد عبده ، وسنعود الى هذا الخطاب مرة أخرى) بل لا يرجع أحيانا الى الطبعة الاخيرة التي صدرت في حياة المؤلف (كما هو حادث مع نص « أم القرى » الذي لا يعتمد فيه على الطبعة الصادرة في حياة المؤلف والتي تسمى على خلافها باسم « السيد الفراتي » ، وانما على طبعة حديثة صدرت في حلب ١٩٥٩ . « الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبي » ، ص ١٢٢) ، واما أنه يتم على أسس تعسفية عجيبة ، كما

سنين بعد حين . كذلك فاننا سنعود فى النهاية الى فقر تعليقات الطابع .

ومما يدل على الخلط بين المفاهيم المشار اليها تعليق صاحب الطبعات على طبعة لكتاب « أم القرى » صدرت فى سلسلة « كتب ثقافية » ، يقول فيه : وهى كغيرها من الطبعات ، قد خلت من أى تعليق أو شرح أو تحقيق (ص ١٢٤) . وتتساءل : وما الفرق بين الشرح والتعليق ؟ واليس صوابا أن التحقيق يأتى قبل التعليق ؟ ويدل على ذلك الخلط أيضا قوله عن كتاب التعليقات على شرح الدوانى للعقائد العضدية ، الذى طبع باسم محمد عبده ونسبه اليه فى وضوح رشيد رضا والاستاذ الاكبر مصطفى عبدالرازق ، أن ذلك الكتاب « انما هو للأفغانى وأن جهد محمد عبده فيه انما هو جهد الصياغة بعد التلقى ، ثم التحقيق والتعليق » (الاعمال الكاملة للامام محمد عبده ، الجزء الاول ، ص ٢١٨) . فهذا القول متناقض ولا يدل على ادراك لمعنى التحقيق والتعليق معا . فالنصف الاول من العبارة الأخيرة (هو جهد الصياغة بعد التلقى) ينسب الى محمد عبده صياغة الكتاب ، فكيف يحقق محمد عبده بعد ذلك ما صاغه هو نفسه ؟ وكيف يعلق بينما قام هو نفسه بصياغة التعليقات ؟ .

ودليل ثالث على الاستخدام للأجوف لكلمة « التحقيق » بل على عدم ادراك معناها ذاته ، أن صاحب الطبعات فى مجلده عن « الأعمال الكاملة لقاسم أمين » ، كان قد أوكل ترجمة نص كتبه قاسم أمين بالفرنسية الى شخص آخر . وكانما عز عليه أن يشاركه مشارك فى عملية تمنى لو تفرد بها وحده ، فراح يقول عن ذلك : أما انجاز ترجمة هذا الكتاب فهو للصديق (فلان) ... لنا فيه التحقيقات والتعليقات والترجمة الموجزة لما ذكر فى نصه من أسماء الاعلام » (ص ١٣٠ من الجزء الأول ، وراجع كذلك ص ٢٤٧) . واذا رجعنا الى نص تلك الترجمة فى ذلك المطبوع (ص ٢٤٩ ـ ٣٤٦) وجدنا حقا حوالى ثلاثين هامشا عن بعض الأسماء الاوربية ، وخمسين آخرين ، كل فى سطرين ، عن بعض الاسلاميين ، أما التعليقات المزعومة فأنها لا تزيد على الأربعين هامشا خصص قسم كبير منها لتحديد أرقام الآيات القرآنية (وكان هذا هو قمة الجهد التعليقى التحقيقى العلمى) ، أما معظم التعليقات الأخرى فان الصمت عنها كان سيؤدى الى نفس نتيجة اثباتها . ونأتى الآن الى هذه التحقيقات المزعومة : هل هى أولا « تحقيقات » أم تحقيق واحد ؟ ثم أى تحقيق هذا ؟ النص مترجم عن الفرنسية ؟ أم للنص الفرنسى ذاته ؟ (وهو ما لم يحدث) . ان صاحب الطبعات لم يحقق شيئا فى هذه الحالة المعينة على الاقل ولكنه يدعى مع ذلك ليس « التحقيق » فقط بل و « التحقيقات » كلها لهذا النص المترجم المسكين .

٢ ـ عدم الانتباه الى حدود دور الناشر

أشرنا من قبل الى ضرورة توافر شرط « الشفافية » عند الناشر العلمى الحق ، أى أن عليه ألا يقف حائلا أو مشوها بين النص والقارىء وأن يكون الموضع الوحيد الذى يحق له التدخل فيه برأيه هو اثبات مايبدو له أنه افتقار الى الاتساق اما فى النص أو عند المؤلف ككل . ولكن ها نحن نجد طابع هذه « الاعمال الكاملة » يتدخل لاثبات رأيه كلما سنحت سانحة ، وكلما سمح النص ، بل عندما لا يسمح أيضا . فها هو ذا يسمح لنفسه بمعارضة رأى الكواكبى الذى يقول : « وهكذا كانت دولة الأمويين تحت سيطرة أهل الحل والعقد لا سيما سراة بنى أمية ، فانتظمت على عهدهم الاحوال » (ص ١٨١) . ولما كان الطابع شديدة الحساسية بازاء هؤلاء « السراة » ، فانه ينتفض ليثبت هامشا يهاجمهم فيه وينفى عنهم صفة أهل الحل والعقد » ولا نناقش هنا صحة موقفه الشخصى ، وربما نؤيده ، ولكننا نعترض على أن يتدخل الناشر ليجعل من النص المدروس مطية لاظهار آرائه الشخصية ، وكان فى وسعه كتابة مقال بل كتاب بأكمله ان شاء ليظهر فيه هذه الآراء . ونفس الأمر أيضا حين يتدخل الطابع فى صفحات ٢٣٥ ، ٢٥١ ، ٢٦٥ . ولندع جانبا الحكم بشأن مقدار قيمة تلك الآراء التى اهتم باثباتها على حساب النص .

٣ ـ عدم مراعاة قواعد أساسية فى التحقيق العلمى

أشرنا من قبل الى عدم مراعاة الطابع لقاعدة الاعتماد على المخطوط الأصلى أو الأقدم أو الطبعة الموثقة . كذلك فانه لا يشير أحيانا الى مصدر ما يطبعه ولا الى الطبعات السابقة لبعض النصوص . هكذا كان الحال مع « رسالة الواردات » (« الأعمال الكاملة للامام » ، الجزء الأول ص ٢٠٦) التى لا يذكر اين تقع بالضبط فى جزء « المنشآت » عند رشيد رضا ، كما أنه لا يذكر ان رشيد رضا حذفها من الطبعة الثانية ، وهى المتداولة . ويحس المرء وكان صاحب طبعة هذه « الأعمال الكاملة » يريد أن يمنع القارىء من الرجوع الى مصادر أخرى ، وان يحبسه بين أسوار طبعته هو وحده .

وسنشير الى مخالفات أخرى لقواعد التحقيق العلمي ، وخاصة تحت عنوان « التعسف في الأحكام » . ونلاحظ أخيرا أن « مراجع » الطابع في شتى مطبوعاته جديرة بالنظر ، فهي تحوى الغالي والرخيص ، وفيها مالا صلة له بموضوع الطبع ، اللهم الا بهدف اطالة ثبت المراجع أو ارضاء هذا المؤلف او ذاك (مثلا الدكتور محمود قاسم) . ومن عجائب المراجع اثبات « مختار الصحاح » في « الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبي » ، ص ٤٣٩ ، على أنه من « مراجع الدراسة والتحقيق » .

٤ ـ الافتقار الى الروح النقدية وسيادة الروح القطعية

هذا محل عثرة كبرى من أخطر الأخطاء التي يتعرض للوقوع فيها المرشحون للقب الباحث العلمي ، وان نصيب الطبعات التي نفحصها ههنا من ذلك لعظيم . ونعني بالروح النقدية الانتباه الى أن المواقف ليست واحدية الوجه ، بل متعددة الوجوه ، والى أن الرأي يقابله دوما الرأي الآخر ، والى أن اليقين نادر الحدوث في ميدان المعارف الانسانية ، وبالتالي فلا ينبغي للباحث أن « يقطع » وأن « يجزم » وأن « يحسم » الا في حالات نادرة جدا . وبعبارة أخرى فان عليه دائما أن يترك الباب مفتوحا لجديد مختلف أو مخالف . فاذا نظرت في المقدمات « التحقيقية » المزعومة لتلك الطبعات وجدتها تزخر بما يشهد بسيادة الروح القطعية (أنظر مثلا في « الأعمال الكاملة للامام محمد عبده ، الجزء الأول ، ص ٢٠٦ ـ ٢٠٨ ـ ٢١٠ ، ٢١٦ ، ٢٢١ ـ ٢٢٥ ـ ٢٣٩ ـ ٢٦٦ . ويعبر الدكتور أنور عبد الملك عن نفس الموقف حين يقول في رسالته الكبرى « الايديولوجية والنهضة الوطنية ص ٣٩٥ هامش ٤١ من الطبعة الفرنسية ، ان نشرة « الأعمال الكاملة لجمال الدين الأفغاني » تعتبر وكان لا وجود لمشكلات بصدد الكتابات المنسوبة الى الافغاني وهذا هو عين ما نقصده بالافتقار الى الروح النقدية عند طابع هذه النشرة وغيرها مما نحن بسبيل الحديث عنه) .

ومن أعجب سطور تلك الطبعات التي تنطق بانعدام الروح النقدية وسيادة النزعة الى الأحكام القطعية ، ما يقوله هامش ص ٢٥١ من « الاعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبي » : « لقد اثبتت جميع تجارب الأمم في كافة العصور وفي ظل مختلف الأنظمة الاجتماعية ، أن أجهزة الحكم واشخاص الحكام لابد وأن ينحرفوا الى سلوك الاستبداد .. الخ » ونحن نشهد القراء أننا لم نطلع على « جميع » تجارب الأمم في « كافة » العصور وفي ظل « مختلف » الانظمة ولكننا ننكر على اليقين أن يكون هناك انسان واحد قد توافر له ذلك . ان الباحث العلمي هو الذي يعرف حدوده ويعرف كيف يسيطر على قلمه وعلى فكره قبل قلمه . ويظهر الافتقار الى الحس النقدي من قول نفس الكتاب (ص ٢٦) : « وفي مصر وجد الكواكبي المناخ الحر والجو الصحي الذي يتيح له ، لا مجرد نشر أصول ومسودات الفصول .. الخ » . فهل كانت مصر عام ١٩٠٠ وما بعدها بقليل ذات مناخ حر وجو صحي حقا ؟ وبأي معنى ؟ وفي أي ميدان ؟ وهل فكر الكاتب قبل أن يقول هذا في بحث امكان حدوث ضده ؟ ان من يقول هذا ،على ذلك النحو بغير تخصيص ،لايتحدث عن معرفة بذلك العصر ، ولا يمكن أن يؤتمن على « تحقيق » تراثه وتفسيره .

ومن مظاهر الافتقار الى الحس النقدي أيضا ان الطابع يستخدم تعبيرات مطلقة لا يطلقها من يعي معاني الكلمات ويزنها قبل اصدارها. يقول مثلا في نفس الكتاب (ص ١٠١): « فهل بعد هذه الصور التي قدمها الكواكبي والآيات التي خطها بقلمه ، والقضايا التي أثارها ونثرها في كتابيه الخالدين « أم القرى » و « طبائع الاستبداد » ، شك في أننا بازاء عبقرية نادرة ، وبناء نضالي عنيد ، وصرح من صروح الفكر العربي التقدمي جدير بالدرس المستفيض والتقدير السامي ، وأيضا التقليد والاحتذاء » . واننا لا ندري سبب نسبة هذه « العبقرية النادرة » الى كاتب مثل الكواكبي

ولو كان الكواكبي هكذا فكيف سنصف محمد عبده مثلا أو كيف نصف غيره ممن يظهر الكواكبي في آخر الصف الى جانبهم ؟ وكيف ينسب كاتب مسيطر على قلمه وفكره « العناد » الى بناء فكري ما ؟

ونشير أخيرا الى أعجوبة أخرى من غرائب سطور هذه الطبقات الفريدة حقا ، حين يقول في نفس الكتاب (ص ٧٣) : « ونحن نريد أن نقول للذين سيبهرون اكثر من اللازم لهذا الفكر الناضج الذي قدمه الكواكبي في نطاق الفكر الاشتراكي أن (كذا وكذا) .. كما أنه لم يكن شذوذا على جريان نهر الفكر التقدمي العربي الاسلامي الهادر منذ أربعة عشر قرنا من الزمان». ونبدأ أولا بالاعتراف بشيء : أن عقلنا المحدود لا يفهم معنى تعبير « سيبهرون أكثر من اللازم » ، ولا نظن أن العقلاء سيفهمونه . ثانيا : فان الكاتب يقطع في هذا المكان وفي غيره أن الاشتراكية من تراث الاسلام السابق . ولن نقطع نحن بضد ذلك ، ولكننا نقول وفي غاية التواضع أن الأمر بعيد جدا عن أن يكون كما يتصوره الكاتب . ثالثا : من أين أتى له أنه كان هناك فكر عربي اسلامي

« تقدمي » خلال كل مراحل تطـــور الثقـــافة الاسلامية ؟ ورابعا : هـل هو فـكر عربي أم اسلامي ؟ أم أن هذا يساوي ذاك ولا فرق ؟ وأخيرا وليس آخرا : فهل نهر الفكر العربي، أو الاسلامي التقدمي وغير التقدمي « هـــادر » الجريان حقا على امتداد أربعة عشر قرنا ؟ فأين اذن عصور الظلام ؟ وهل يدري من يقول مثل ذلك ما هو قائله ؟

٥ ـ التعسف في الأحكام والاستنتاجات

من أهم خصائص الباحث العلمي الحق الاعتدال في الحكم والسعي وراء شتى الدلائل والنظر فيها وتمحيصها قبل تحديد موقف ، والوقوف موقف الموضوعية والبعد عن الذاتية والموضوعية هي المانع الأول للتعسف في الحكم • ونقصـــد بالتعسف ليس فقط اطلاق أحكام بغير تمحيص ولا نظر في الدلائـــل الممكنة كلها بـــل كذلك الاعتماد على الاختيارات الذاتية • ونبدأ هنـــا من أحد عنـــاوين تلك المجلدات الضـــخمة : « الأعمال الكاملة للامام محمد عبـده » فلو كان الطابع منتبها الى مبدأ الموضوعية أو الحياد لـما استخدام كلمة « امام » في ذلك العنوان • ومن المعروف ان رشيد رضـا هو الذي سـاعد على نشر تعبير « الامام » و « الاستاذ الامام » فهو يرى أن الشيخ محمد عبده امامه في الدين ، وله الحق في هذا ، ولكن من يدعي أن هذا اللقب قد أصبح له حقا مطلقا ؟ هـل يراد أن ننسى أن هناك من عارضوا الشيخ في اتجاهاته واصلاحاته في حياته وبعد مماته والى اليوم ؟ فهل سنفرض بالجبر عليهم أنه « الامام » ؟ ان اختيـــارات الناشر الشخصية في التعاطف أو التنافر لا ينبغي أن تتداخل في عمله •

ونعود الى التعسف في الأحكام بمعنى اطلاقها بغير تمحيـــص ، لنجـــد تلك المطبوعات التي نفحصها زاخرة بأمثلة على ذلك • فانظر مثـــلا الى قول « هامش صفحة ٢٥٣ من « الأعمال الكاملة لعبدالرحمن الكواكبي » ، فاذا علمنا ان هذه الدعوة الى « اللامركزية » كانت ذات أنصـــار ، وأنه كان هناك حزب عربي قومي يدعو لها في أوساط العرب العثمانيين حينئذ ، وان مركـــز هـــذا الحزب كان القاهرة ، وانه قد نظم مؤتمرا عربيا في باريس سنة ١٩١٣ ، اذا علمنا ذلك ظهـــرت لنا صلات دعوة الكواكبي هذه (اشارة الى نص يقول برفض « توحيد قوانين الادارة والعقوبات » في أرجاء الولايات العثمانية بسبب « اختـــلاف طبائع أطراف المملكة واختــــلاف الأهــــالي في الأجناس والعادات » بحركة حزب اللامركزية ودعاة هذا النوع من أنواع العلاقة بين عرب المشرق وبين الأتراك العثمانيين » • وستجد أن النتيجـــة (ظهرت لنـــا صـــلات دعـــوة الكواكبي) لا تعتمد على أساس ولا تخرج من المقدمات المزعومة •

وانظر كذلك الى طريقة رفضه لقول القائلين بأن الكواكبي اقتبس في « طبائع الاستبداد » من كاتب ايطالي ، وستجد أنه يستخدم تعبيرات انفعالية واعتبارات لا تقـــوم على دراســـة للمؤلف الايطالي ولا على دراســـة مباشـــرة وتفصيلية لما كتبه المستشرقون الذين قـــالوا بذلك الرأى • وكان الطابع يكتفي بهز رأســـه قائلا : « غير معقول ! » (ص ١١٨ ـ ١١٩ خاصة) وان روح التعسف واستخدام « الأدلة الانفعالية » ليظهر بوضوح في سطور من نفس الكتاب (ص ٤١ ـ ٤٢) تقول : « واذا كان هذا القدر كافيا في دفع الشبهات غير « العربية الخالصة » عن فكر الكواكبي ونضاله السياسي ، وفي دحض « الادلة السلبية » التي يواجههـــا الباحث في هذا الموضوع ، فان تحت أيدينا ، ولله الحمد ، العديد من « الادلة الايجابية » ، بل المفحمة ، التي لا تدع مجالا للشك في أن فـكرة العروبة بمعناها القومي الحديث ، قد بلغت عند الكواكبي حدا من النضج ودرجة من الوضـــوح تستحق الى جانب الابراز ، الفخر والاعتزاز • ولن نتحدث عن غزارة الفخر والاعتزاز ، ولكنا نشير الى أننا لا نجد تبريرا لاســـتخدام تعبير « ولله الحمد » في هذا السياق ، ولا نظن أخيرا أن عقلا عاقلا سوف يوافق على النتيجة التي تنتهي بهـــا تلك السطور ، والتي يريد الطابع فرضها فرضا ، لأن أي قراءة للكواكبي سترى فيه كاتبا ذا وجهة اسلامية في جوهرها •

واذا نظرنا الآن في طبعة « الأعمـــال الكاملة للامام محمد عبده » وجدنا فيها العجب العجاب تحت غطاء قواعد التحقيق العلمي المزعوم ومعاييره الدقيقة جدا • ولننظر مثلا في اعتبـــارات رفض نسبة « رسالة الواردات » الى الشيخ محمـــد عبده ونسبتها الى جمال الدين الأفغاني • والاعتبـــار الرئيسي الذي يقول عنه الطابع في اعتزاز بنفسه انه « حقيقة هامـــة استخدمناها معيـــارا لتمييز نصوص الامام من نصوص غيره في هذه المرحلة الأولى من مراحل حياته » (الجزء الأول ص ٢٠٨) هذا الاعتبار هو أن الاســـتاذ الامام كان يلتزم الســـجع في أســـلوبه في هـــذه الفترة مـــن حياته •• بينما نجد أسلوب الأفغاني خاليـــا من هذا السجع •• فمقدمة رســـالة الواردات تلتزم السجع ، وكل الرسالة تخلو منه (ص ٢٠٧) • ونحن لا نتناول هنا صلب الموضوع ، وهو نسبة الرسالة الى الأفغاني أو الى محمد عبده ، ولكننـــا

تقتصر على سلامة المعيار ، وهو وجود السجع أو عدم وجوده كدليل على نسبتها الى هذا أو ذاك .
ونضرب مثلا : أليس « تخليص الابريز فى تلخيص باريز » من عمل رفاعة الطهطاوى ؟ والم تنجح صفحاته فى معظمها فى التخلص من أسلوب السجع ؟ فهل اذا رأينا رفاعة يسجع فى المقدمة ويقول : « أشار على بعض الأقارب والمحبين ، ولا سيما شيخنا العطار ، فانه مولع بسماع عجائب الاخبار ، والاطلاع على غرائب الآثار ، أن أنبه على ما يقع فى هذه السفرة ، وعلى ما أراه وما أصادفه من الامور الغريبة ، والاشياء العجيبة » (ص ٣ - ٤) ، هل اذا رأيناه يكتب كذلك نسارع فنقول ان المقدمة له وباقى الكتاب ليس كذلك ، أو العكس ؟ ان الذى دفع الطابع الى اختلاق « الادلة » اختلاقا انما هو روح التعسف .
وتظهر هذه الروح كذلك فى رغبته الشديدة فى نفس رسالة عنوانها « رسالة المدبر الانسانى والمدبر العقل الروحانى » الى محمد عبده (نفس المرجع ، ص ٢٠٨ - ٢٠٩) ، واصراره على أنها لعلى مبارك ، مستخدما هنا أيضا معياره العلمى جدا . وهو وجود السجع أو عدم وجوده . وينسى الطابع هذا الاعتبار البسيط : اذا كان محمد عبده قد نشر هذه الرسالة فى « الاهرام » على جزئين فى العدد ١١ (الصادر فى ٣٠ ديسمبر سنة ١٨٧٦) ثم فى العدد ٢٣ بعد ذلك ، وعلى رأسها بعد العنوان : « وردت الينا هذه الرسالة من قلم جناب العالم العلامة الشيخ محمد عبده أحد أهل العلم بالجامع الأزهر » (تاريخ الاستاذ الامام للشيخ رشيد رضا ، الجزء الثانى ، ص ٢٣) ، واذا كان صاحبها الحقيقى هو على مبارك ، فلم تركها لئن تنشر وعلى مدى عددين بينهما بعض الزمن الكافى لتنبيه ادارة الجريدة الى أن الرسالة له هو ، اى لعلى مبارك ؟ وبعبارة أخرى : هل يريد الطابع منا **أن نكذب ادارة « الاهرام » ومحمد عبده وعلى مبارك جميعا** ، وأن نصدقه هو ؟ ولن نستطرد فى بيان الادلة التعسفية التى تمتلىء بها صفحات هذا القسم (ص ٢٠١ - ٢٦٧) .

ان الطابع لا يرتكن الا الى ما يميل اليه هواه وكأنه قانون ومعيار ، ولهذا فلا عجب أن يستخدم تعبيرات عجيبة لا يعرفها مصطلح البحث العلمى ، حين يدعو القارىء مثلا أن : **يؤمن كما نؤمن ويوقن كما نوقن** أن الذين نسبوا هذا النص (التعليقات على شرح الدوانى للعقائد العضوية) الى الأستاذ الامام ، ورتبوا ما رتبوا على ذلك من آراء ، قد خانهم التوفيق ، لأنهم لن يسلكوا الطريق العلمى لتحقيق النصوص (ص ٢١٨) .
ونحن نقول ان الطابع قد خانه التوفيق لانه لم يسلك الطريق العلمى لتحقيق النصوص ، حين غلب اختياراته الشخصية وجعل من رغبته فى الحذف والاضافة كما يشاء قانونا ومعيارا .
ونقول اننا لا نعرف فى مصطلح الطريق العلمى لتحقيق النصوص شيئا اسمه « الايمان » و« أومن» ولا شيئا اسمه « اليقين » و « أوقن » .

وما منتهى التعسف ونتيجته المنطقية ؟ انه التشويه العمد ، وأكثر أشكاله سذاجة ما كان على طريقة « لاتقربوا الصلاة » . وهذا هو ما حدث حرفيا حين أراد الطابع أن ينسب الى الشيخ محمد عبده بعض ما كتب عن تاريخ الخديوى اسماعيل فى جريدة عبد الله النديم «الطائف» .
وأول من أشار الى افتراض وجود شيء بعنوان « تاريخ اسماعيل باشا » يكون قد كتبه الشيخ محمد عبده هو رشيد رضا الذى يقول فى عرضه لمجمل ما يعرفه من كتابات الشيخ : « تاريخ اسماعيل باشا : أخبرنى بهذا الكتاب أحد تلاميذه الأولين (أى محمد عبده) وقال ان السيد عبد الله النديم كان أخذ من الفقيد نسخته فى أثناء الثورة العرابية ونشر منه فصلا فى جريدة الطائف بتصرف أو بغير تصرف (تاريخ الاستاذ الامام ، الجزء الأول ، ص ٧٧٧) . وقد نقل الطابع هذا القول لرشيد رضا ويعلق عليه قائلا متفاخرا : « ولقد بحثنا بحثا طويلا ومضنيا علنا نجد أعداد جريدة (الطائف) هذه حتى تحقق هذا القول الذى قاله أحد تلاميذ الامام عن هذا الكتاب ، فلم نجد سوى بقايا قصاصات واوراق من هذه الجريدة (ص ٢٢٢ من الأعمال الكاملة للامام الجزء الاول) . وقد قام بالفعل بطبع ما وجده فى جريدة الطائف ، وما لم يرض بنشره رشيد رضا نفسه ، ولكن تحت عنوان مختلف هو « مصر واسماعيل باشا » (ص ٣٩٩ - ٤١١) . والحقيقة المجردة هى أن الطابع ، الذى يفهم « التحقيق » فهما شديد السذاجة كما نرى من كلامه ، لا يفعل ما يفعل هنا الا على أساس من شهوة التحكم ، فهو يعتمد على قول لرشيد رضا عن أحد تلاميذ محمد عبده الأولين ، ولايعرف من هو ، ويصدق هذا التلميذ المجهول ، ولكنه لا يريد فيما يبدو أن يصدق رشيد رضا نفسه الذى يعلن فى غير غموض عدم تصديقه هو ذاته لقول التلميذ ، ويرفض نسبة ذلك الكتاب الى محمد عبده ، حيث يعلق على الفور فى ذات النص : « ولم أسمع منه (أى محمد عبده) رحمه الله تعالى ذكرا لهذا الكتاب وكنت أظن أنه لم يصنف شيئا الا قد أخبرنى به ، لأنه قص على تاريخه بالتفصيل وكتب الى شيئا مجملا منه كما علم القراء » .

ولكن الطابع لا يذكر هذا النصف الثاني من كلام رشيد رضا ، لأنه لا يلائم مرتآه ، وهذا هو التشويه العمد ، ويسارع الى نشر شيء لا يحمل اسم محمد عبده تحت شبهة ما ذكرها رشيد رضا الا ليرفضها على الفور . ثم يسمى الطابع ما فعل « تحقيقا » !

٦ ـ التسرع في الأحكام

وهذه النقيصة ترتبط بالطبيعة مع سابقتها . لأن التعسف يولد التسرع . وأعظم شاهد على هذا التسرع هو فحص عناوين تلك المطبوعات جميعها ، حيث تدعى أنها شاملة حقا للأعمال « الكاملة » للمؤلفين . ولو كان الطابع يعرف أن سمة ضرورية من سمات البحث العلمى تسمى « التأني » ، وأن أخرى اسمها « الحذر » ، لما استخدم هذا التعبير الطنان . والواقع أن هناك نصوصا جديدة ظهرت نسبتها الى عبد الرحمن الكواكبى ونشرت منذ سنوات فى مجلة «الكاتب» المصرية ، كما أن كل من يعرف شيئا حقيقيا عن قاسم امين يدرى ان قضيته (اى احكامه القضائية) جديرة بالنشر ، وأن البحث الدقيق فى جرائد العصر قد يؤدى الى اكتشاف نصوص جديدة له . أما عن مؤلفات محمد عبده فان الطابع لم يكلف نفسه عناء النظر فى ثبت مؤلفات الشيخ عند أكبر من بحثوا فى فكره بين المصريين ، وهو أستاذنا المغفور له الدكتور عثمان أمين (رائد الفكر المصرى ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص ٢٦١ ـ ٢٦٤) . وهذا الكتاب هو عمدة الدراسات التى صدرت عن محمد عبده جميعها وأكثرها عمقا وشمولا) ، بل لم يتكرم باثبات محض عنوان هذا الكتاب فيما أسماه « مصادر التحقيق والدراسة » (آخر الجزء الأول من «الأعمال الكاملة للامام محمد عبده» ، ص أ ـ و) . هذا فى حين يشير الدكتور عثمان أمين على سبيل المثال ، الى أربعة مؤلفات لمحمد عبده لا تزال مخطوطة ويحتفظ بمعظمها فى مكتبته . فهل يؤتمن مثل هذا الطابع المتعجل المتعسف ؟ وسنعود الى حديث مشابه عن احدى رسائل الشيخ محمد عبده التى بعث بها من بيروت الى جمال الدين الأفغانى .

٧ ـ سذاجة فى التصور والحكم

الحديث فى هذا الموضوع يطول ، لأن صفحات التقديم والتعليقات فى تلك الطبعات تمتلئ بأمثلة على هذه السذاجة ، ونظرا لكثرة تلك الأمثلة فاننا لن نتناول الا حالات بارزة فى مطبوع واحد هو « الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبى وبحسب ترتيب الصفحات . فى ص ٢٠ ـ ٢١ يتحدث الطابع عن الكواكبى « كرجل دولة » ، ولم يكن الكواكبى فى الواقع ، فى حلب . الا موظفا أو تاجرا ، فى حين لا يطلق تعبير «رجل الدولة» حقا الا على العظام من القادة السياسيين ، وحتى اذا كان الطابع يقصد من « رجل الدولة » المعنى الحرفى ، أى موظف الدولة ، فان هذه الصفة لن تنطبق على الكواكبى ، لأن الدولة كانت الدولة العثمانية ، فى حين لم يكن هو فى مدينة حلب الا رئيسا لكتاب المحكمة الشرعية ثم رئيسا لغرفة التجارة ولجنةالبيع فى الأراضى الأميرية . ويرتبط بهذه الحالة نزعة الطابع نحو تفخيم كل من يتحدث عنهم ، بل نسبة العبقرية مباشرة اليهم . وقد ظهرت هذه النزعة فى حالة الكواكبى عدة مرات ، وارتبط الاتجاه نحو التفخيم مع السذاجة فى تصديق نسب الكواكبى المزعوم الى على بن أبى طالب ، بغير محاولة ، ولو صورية ، لاظهار شيء من التشابك ، لأن النسب الشريف كان منية الجميع ، وكان أى شخص قادرا على زعمه ، بل ان الطابع ليسمى هذا النسب « بالدم الأزرق » الذى يجرى فى عروق الكواكبى (ص ١٥) .

وفى نفس الاطار (ص ٢٠ ـ ٢١) يحاول الطابع أن يرد على من قال (وهو الدكتور بطرس غالى فى كتابه « الكواكبى والجامعة الاسلامية ») ان الكواكبى لم يعرض للأسباب الاقتصادية ضمن أسباب مرض المجتمع الاسلامى ، ليس بأن يخرج من كتاباته ما يعارض هذا ، بل يشير الى بعض مشروعات لا ندرى مدى مشاركة الكواكبى الفعلية لا فى الدعوة اليها أو فى تنفيذها . ثم ان الاعمال التى قد يكونله يد فيها شيء ، والتصور الاقتصادى لتدهور المجتمع الاسلامى السابق شيء آخر . وهذا الأمر الأخير هو مالم ينتبه اليه الكواكبى بالفعل .

وفى صفحة ٣٠ يقول عن الكواكبى انه « المثقف الكبير صاحب الفكر الموسوعى الشامل » ولسنا نعرف أن الكواكبى كان يزيد على ان يكون رجلا مهتما بأمور دينه ومجتمعه هو وحسب . ومن التعبيرات الساذجة التى تدل على استخدام غير سوى للغة ، قول الطابع مثلا : « فهو كمفكر عربى اسلامى تجمعت لديه حصيلة عملاقة من دراسة المجتمع العربى » (ص ٦٦) . فما مكان العملاقية ؟ أم هى نزعة التفخيم الساذجة . ولنذكر مثالا آخر أوقع على السذاجة الغريبة الى

حد الاعتداء الصارخ على معاني التركيبات اللغوية يقول ص ١١٥ : والذين قرأوا عن الكواكبي ، دون أن يقرأوا له ، قد تعلموا ، ولا يزالون يتعلمون ، أن شهرة الرجل وعبقريته وكفاءته انما انجلت في كتابه « طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد » ، بل ٠٠ الخ ٠ فقد نستطيع أن نقول ان عبقريته وكفاءته انجلت ، أى ظهرت وبانت في هذا الكتاب أو في غيره ، ولكن هل يستطيع كاتب يعرف معنى الكلمات أن يقول ان شهرته انجلت في هذا الكتاب ؟ أم أنها ترتبت عليه ؟ ان هذا المثال لا يعنى أن يؤخذ على أنه حالة جزئية يمكن الاغضاء عنها ، لأن موجة الحماسة التي تدفع بسفينة الكاتب تعميه عن الدقة وعن التحرى بل عن التفكير البسيط في معاني التعبيرات ٠

وبينما يتحدث الكواكبي (ص ١٤٠ – ١٤١) عن عرب الجزيرة منا ، ويقصد بالطبع عرب شبه الجزيرة العربية كما هو واضح كالشمس ، وكما سبق أن اشار قبل ذلك (ص ١٣٩) حين تحدث عن اهل جزيرة العرب ٠٠٠ وقد نشأ الدين فيهم وبلغتهم – نقول بينما المؤلف نفسه صاحب النص يقول هذا اذا بالطابع يقفز وقد أحس دافعا جارفا الى اثبات تعليق من تعليقاته « العبقرية العملاقة » ويقول بالنص : والاشارة هنا لعرب المشرق ، أى العرب العثمانيين يومئذ ٠ وان هـذا لأكثر من سذاجة ٠

وتظهر سذاجة المعلق وانفعاليته وافتقاره الى الروح النقدية بل الى مجرد الاتساق مع الذات ، في تعليق له على احد نصوص ص ١٥٥ ، يقول فيه : « ليس حقا أن الهنود والمصريين والتونسيين قد نالوا » الأمن على الأنفس والأموال والحرية في الآراء والأعمال ، لأن الكواكبي يعنى أنهم نالوا ذلك رغما عن أنوفهم بسبب احتلال الانجليز والفرنسيين ٠ ونلاحظ ما يلي :

١ – ان المعلق يعارض المؤلف كأنه هو وحده القادر على « الفهم الأعلى لمقاصد المؤلف ٠

٢ – وحتى لو كان هناك « ارغام » في نيل الأمن والحرية ، فهل ينفي هذا وقوع واقعة الأمن والحرية ذاتها على ما كان المؤلف يريد أن يقول ؟

٣ – والم يكن الجدير بالتعليق هنـا هو الاشارة الى علاقة الكواكبي الحسنة مع أصحاب السلطة الشرعية (الخديو) والسلطة الفعلية (كرومر) في مصر في وقته ؟ أم أن هذا سيشوه على الطابع الصورة للبراقة العملاقة التي يريد تقديمها عن مؤلفه ولو كان فيها غض الطرف عن وقائع وحقائق ؟

٤ – أخيرا فقد سبق لنا أن أشرنا الى زعم الطابع المعلق أن الكواكبي وجد في مصر المناخ الحر والجو الصحي (ص ٢٦) ، وها هو يناقض نفسه في هذا التعليق اللامع وينفي نيل المصريين للحرية !

ومن السذاجة وعدم التدقيق عند الطابع ، الذى يتحدث في كل مناسبة عن الاشتراكية والتقدمية والثورية ، أنه يقول في الهامش الثاني من ص ١٨٠ : وكانت روسيا حينئذ ملكية (قيصرية) اقطاعية رأسمالية ٠ فهل يمكن القول حقا ان روسيا في وقت الكواكبي كانت ذات نظام رأسمالي على نحو ماكانت انجلترا أو فرنسا ؟ بل كيف تجتمع صفة الاقطاعية مع صفة الرأسمالية؟ ومن تحف التعليقات الذكية قول الطابع في هامش ٣ ص ٢٣٩ : « وفي قواعد المنطق الحديثة أن الحقائق نسبية غير مطلقة ٠٠ » واننا لنشكره على تنبيهنا الى هذا الاكتشاف الذى عجز في عدم الأوائل ولم يناقشه مؤلفو الأدب في عصر الانهيار الأول في مصر القديمة ولا السفسطائيون عند اليونان ولا أفلاطون ولا أرسطو ، ولم يتنور بنوره الا الأواخر في زعمه ، ولكننا ننبه هنـا فحسب الى أن مسألة « الحقائق نسبية أو مطلقة » ليست من شأن المنطق ، لا الحديث ولا القديم ، بل من شأن نظرية المعرفة ٠

٨ – الادعائية

يستطيع القارىء المنتبه للطبعات موضع الفحص أن يرى في سهولة أن البطل الحقيقي فيها انما هو الطابع نفسه ، ولهذا فهو دائم التفخيم في ذاته ، دائم الاعلان عن الجهد الكبير والعناء والنصب الذى بذله في هذه الطبعات ٠ وهو يسميها بطبيعة الحال تحقيقات وتعليقات ، ولا يبخل على نفسه باعلان الرضى والارتياح عما صنع ، وعن حسمه لهذا الأمر أو ذاك (راجع كأمثلة على ذلك كله : « الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبي » ، ص ٩ ، ١١١ ، الأعمال الكاملة للامام محمد عبده ، الجزء الأول ، ص ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٩ ، ٢٢٨ ، ٢٣٩ ، ٢٦٦ ، « الأعمال الكاملة لقاسم أمين » ، ص ١٤ ٠ والطابع يجهل في هذا الموضع الأخير أن ما يزعم أنه أول من قام به ، وهو ادراج كتاب «المصريون» في اطار تطور قاسم أمين الفكرى ، فعله من قبله أحمد خاكي والدكتور ماهر حسن فهمي ٠

٩ ــ اقحام الذات

وقد سبق أن أشرنا الى حالات لهذه النقيصة . ونقتصر هنا على أمر واحد ولكنه أساسي . ذلك أن الطابع يدخل على النص أشياء لا صلة لها به ، ولكن الطابع نفسه يريد اثباتها لغرض أو آخر . فحينما يقول الكواكبي : « دخل الفرنساويون الجزائر منذ سبعين عاما » ، فانه يحق للمعلق أن يضيف تعليقا : « أي في سنة ١٨٣٠ ، والكواكبي يكتب هذا في سنة ١٩٠٠ » ولكن ما دخل ذكر انتصار الثورة الجزائرية عام ١٩٦٢ بعد استشهاد أكثر من مليون من الشهداء (ص ٤١٩)لقد اخترنا هنا مثلا حسنا بعض الشيء على اقحام اهتمامات الذات عند الطابع ، ولكن الواقعة ذاتها هي المدانة : فلا ينبغي للناشر أن يقحم اهتماماته الشخصية على النص . ونذكر مثلا آخر ولكنه أشنع (نفس الكتاب ، ص ١٠) . فالطابع يريد بأي شكل من الاشكال أن يسقط على آراء المؤلف شيئا يهتم به هو شخصيا ، وهو القول بالاشتراكية . وسوف يتبين القارىء المتنبه لكتابات الكواكبي أن كلمة « الاشتراكية » لا تأتي على قلمه على الاطلاق الا كصفة وبمعناها اللغوي المحدود ، وليس بالمعنى الذي أخذته في الفكر الاقتصادي الغربي . ولهذا ينهار كل البناء الكاذب الذي حاول الطابع تشييده حول اشتراكية الكواكبي المزعومة . ولكن رغبته في اثبات الاشتراكية للكواكبي تواكبها رغبة في الاعلاء منها ورغبة في تسفيه الآراء الاشتراكية في الغرب في المرحلة السابقة على ماركس . فيقول الطابع : والذين قرءوا عن الاشتراكية الخيالية قبل عصر ازدهار الاشتراكية العلمية وشهدوا اهتمام المفكرين الاشتراكيين العلميين لهذه الاشتراكية الخيالية ، أفكارها وروادها ، رغم هزالها وضحالة أفكارها ، بل وسذاجتها في كثير من الأحيان ، سيدهشون لغياب آراء الكواكبي عن أن تتصدر أي حديث عن الاشتراكية أو العروبة أو غيرهما من القضايا التي نقدمها اليوم الى أمتنا . فهل يمكن أن نثق في فهم من يقول مثل هذا الكلام وفي أحكامه ؟

١٠ ــ هدم خدمة النص الا بتوافه

وهذه هي قمة النقائص ، ولكنها نتيجة طبيعية للنقائض والأخطاء السابقة . فمن لا يعرف المقصود من نشر النصوص ولا واجبات الناشر ولا حدوده ، ومن يهتم بذاته وليس بالمؤلف وبالنص أولا وأخيرا ، لن يستطيع أن يخدم النص الا بتوافه . وليس على القارىء الا أن ينظر في تعليقات الطابع في شتى طبعاته ليجد أن كثرة منها هي محض اثبات لأرقام الآيات القرانية (كل تعليقات تحرير المرأة » لقاسم أمين لا تزيد على ستة وستين . منها اثنان وثلاثون لأرقام الآيات) ، وكثرة أخرى مما يهم الطابع شخصيا ولا يفيد النص ، وبعضها تعريف بشخصيات استقى من أسهل المراجع . أما ما يعين على فهم النص ومقاصد مؤلفه فانك لن تجد له أثرا أو يكاد . فانظر مثلا الى نص من اهم نصوص الشيخ محمد عبده التاريخية ، وهو خطابه من بيروت الى جمال الدين الافغاني في عام ١٨٨٣ (الأعمال الكاملة للامام ، الجزء الأول ، ص ٥٧٥ ــ ٥٧٨) ، تجد أن الطابع يعلق عليه في هوامش عشرة لا تزيد ، وأكثرها لا أهمية له ، وأطولها عن معز الدولة البويهي ! وهو لا يذكر شيئا عن النص الأصلي لذلك الخطاب الذي نشر كاملا لاول مرة في طهران سنة ١٩٦٣ ضمن مجموعة خطيرة من الوثائق الخاصة بجمال الدين الأفغاني . ويعلم من لهم معرفة حقيقية بفكر الشيخ محمد عبده وبالافغاني على السواء ان التعليق على هذا الخطاب يمكن أن يستغرق أضعاف أضعاف حجمه ، لأنه لا يتناول وحسب نوع علاقة محمد عبده بالافغاني ، بل كذلك بعض ظروف الحركة العرابية ومآل بعض اتباع الأفغاني بعد نفيه . ولو كان الطابع باحثا علميا على الوجه الصحيح لكان قد وصلت اليه (عام ١٩٧٢) أخبار أربعة مؤلفات على الأقل نشرت ما بين ١٩٦٦ و ١٩٦٩ أهمها كتاب المستشرق في لندن أحدث رجة كبيرة في الأوساط العلمية واتهم فيه كلا من الافغاني ومحمد عبده بالخروج على الدين ، ولرأى أنه يعتمد أكبر اعتماد على هذا الخطاب الذي نشره رشيد رضا ناقصا ونقله عنه الطابع بينما نشر كاملا عن مخطوطه الأصلي في مجموعة الوثائق المشار اليها . ولكن الطابع لا يعلم شيئا عن وجود هذه الدراسات ولا عن مجموعة الوثائق وكيف أنها تحوي خطابا آخر مهما كتبه تابع آخر للأفغاني هو ابراهيم اللقاني من بيروت أيضا ويشير اليه محمد عبده في خطابه ذاك .

وليت الطابع اقتصر على التقاعس عن خدمة النص في عمله ، ولكنه مد يده لتشويه بعض النصوص أيضا ، تحت ستار « منهج التحقيق العلمي » (المزعوم) . ولنضرب مثلا أو مثلين . فها هو (نفس المرجع ، ص ٢٤٥ ــ ٢٦٢) يريد نزع فصول من كتاب « تحرير المرأة » لقاسم أمين ويريد أن يجبر قاسم أمين ومحمد عبده مما على

نفى نسبتها الى الاول واثباتها للثانى ، ليخرج هو بطل التحقيق العلمى المزعوم الذى يعيد «الحق» الى نصابه . ومرة أخرى ، وبدون الدخول فى صــلب الموضوع ، لمناقشــة أدلة الطابع وهى تعسفية ، فاننا نقول ان « تحرير المرأة » نشر عام ١٨٩٩ فى حياة محمد عبده ، ولا نعرف انه احتج وقال ان هذه الفصول لى ! فهل سنكذب محمد عبده وقاسم أمين معا ونصدق الطـابع ؟ ثم انظر الى ما فعله كتاب « كلمات لقاسم بــك أمين » (الاعمال الكاملة لقاسم أمين ، الجزء الأول ص ١٣٥ ـ ١٨٦) ، فقد غير من ترتيب نشرتــه الأصلية التى قام بها صديق مقرب لقاسم أمـين هو احمد لطفى السيد ، منذ عام ١٩٠٨ ، دون أن يذكر الطابع تبريرا واحدا (راجـع ص ١٢٨) لهذا التغيير فى الترتيب . ولم يكتف الطابع بهذا بل أعطى عناوين فرعية من عنده لكلمات قاسم أمين ، وهو مايساوى خنق أنفاس النص والوصاية على مقاصد المؤلف وتشويهها وحرمان القارىء من حرية الفهم (راجع مثلا ص ١٦٥ الكلمة التى عنوانها الطابع بكلمة يحبها كثيرا وهى العبقرية) ومرة أخرى ننبه الى ان الناشر لا ينبغى أن يتدخل فى النص بالتعديل أو التغيير أو التشويه ، وأنه ان فعل هذا جار على النص ولم يعد خادما مخلصا شفافا له .

٥ ـ كلمة أخيرة

نرجو أن يكون قد اتضـــح مما أوردناه من شواهد نصية ، وهى أمثلة قليلة وحسب ، أن تلك « الأعمال الكاملة » لا تستوفى شروط البحث العلمى ولا تحترم أبسط قواعد نشر النصوص ولا تؤدى الغاية الحقة من النشر وهى خدمة النص ولذا كنا ركزنا النظر على ما صــــدر فى تـلك المجموعة عن عبد الرحمن الكواكبى ومحمد عبده بوجه خاص ، ولو أردنا فحصها جميعا لاستغرق ذلك صفحات أطول ولأرهق القارىء من تكرار ذكر الأخطاء التى لا تقع فيها فى العـادة طالب متوسط القدرة نقول لذا كنا ركزنا النظر عـلى بعض أجزاء تلك المجموعة ، فان ملاحظاتنا تنطبق على كل ما صدر منها غير ذلك (رفاعه الطهطاوى وجمال الدين الأفغانى وقاسم أمين) ، لان مصدر الخطأ واحد . ولهذا فاننا ندعو الباحثين الى أن يرجعوا الى الطبعات الأصلية الســـابقة لكتابات المؤلفين الخمسة الذين وقعت مؤلفاتهم تحت يـد متسفة غير قادرة وغير أمينة . كما ندعو القادرين الأمناء من المهتمين بتراث الفكر المصرى الحديث الى ان يقدموا على نشر صفحاته ، لأنه لم ينشر بعد نشرا علميا حقيقيا الا فى حالات معـــدودة نادرة . كما أننا ندعو الى انشاء مركز لدراسات الفكر المصرى الحديث ، ينظم جمـــع مخطوطاته ووثائقه ونشر تراثه وتقديم دراسات متـكاملة وشاملة عنه ، ويشترك فى نشاطه باحثون من مختلف التخصصات المتصلة بميـــدانه ، فذلك اولى ان يحقق فعالية ذلك التراث الحديث .

●●●

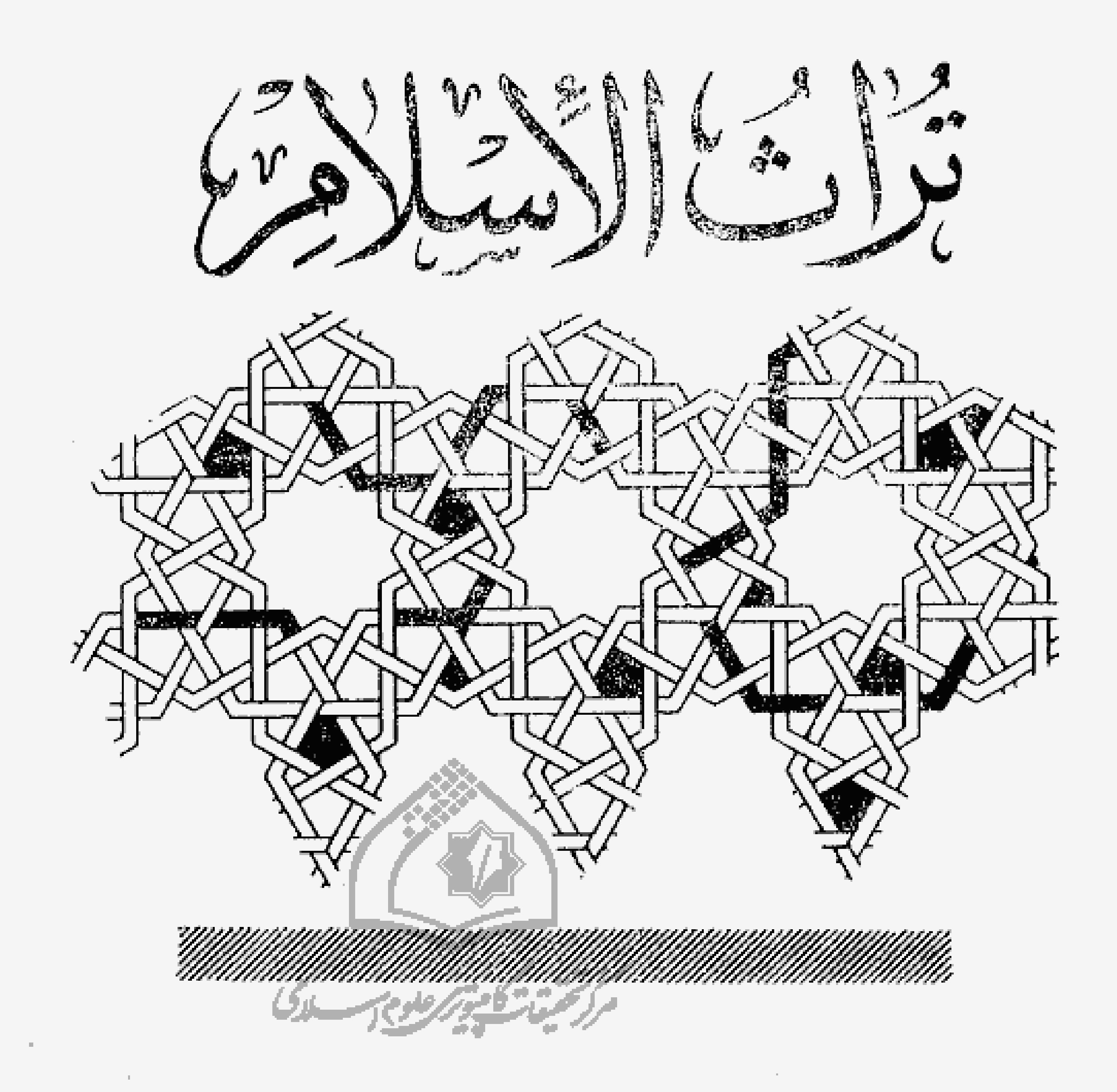
●● فى العدد القادم

ـ شكرى عياد . موقف من البنيوية .

ـ لوسيان جولدمان . سوسيولوجيا الأدب .

ـ عز الدين اسماعيل . مناهج النقد بين المعيارية والوصفية .

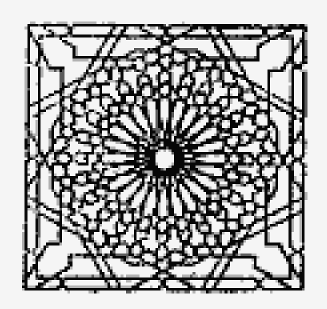




تصنيف: شاخت، بوزورث
عرض: محمد أبو دومه

●● يتكون كتاب تراث الاسلام من مجموعة أبحاث الفتها جماعة من المستشرقين تحت اشراف المستشرق الألماني جوزيف شاخت ، الاستاذ بجامعة كولمبيا سابقا ، ثم تولى بعد وفاته اتمام تحرير الكتاب واخراجه الأستاذ كليفورد ادموند بوزورث ، الأستاذ بجامعة مانشستر بانجلترا ، مؤرخا تصديره له بعام ١٩٧٣ .

ظهرت ترجمة هذا المصنف الكبير ضمن سلسلة كتب عالم المعرفة ، التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت في ثلاثة أعداد من عام (١٣٩٨هـ/١٩٧٨م) كل عدد يحتوى قسما من الأبحاث . ترجم القسم الأول (رقم ٨ في السلسلة) الدكتور محمد زهير السمهوري ، وعلق عليه وحققه الدكتور شاكر مصطفى ، أما القسمان الثاني والثالث (رقم ١١ ، ١٢ في السلسلة) فقد قام بترجمتها الدكتور حسين مؤنس ، واحسان صدقي العمد ، وراجع الكتاب بأقسامه الثلاثة الدكتور فؤاد زكريا ، كما شارك في مراجعة بعض الفصول نخبة من الأساتذة المختصين مثل الدكتور محمود علي مكي ، الذي راجع فصل الأدب ، والدكتور محمد عبد الهادي أبو ريده ، الذي راجع فصل الفلسفة وعلم الكلام والتصوف بالقسم الثاني ، وقام الأستاذ زكي المحسن ، أحد شيوخ العارفين بأمور الموسيقى العربية في مصر ، بمراجعة ما أغلق على المترجمين في فصل الموسيقى بالقسم الثالث ، بالاضافة الى معاونة الأستاذ خوان بيرنت ، الأستاذ بجامعة برشلونة ، فيما يتعلق بالعلوم والرياضيات بالقسم الثالث أيضا .



ومن الضرورى أن يتضح لدى القارىء أن هناك كتابا آخر يحمل العنوان نفسه (تراث الاسلام) ، كان قد أشرف على وضعه السير توماس ارنولد ونقل الى العربية فى القاهرة منذ أكثر من أربعين سنة ، لكنه يختلف اختلافا كبيرا عن الكتاب الذى بين أيدينا الآن ، فمعظم الفصول غير الفصول ، والقليل فقط هو المماثل ، مثل الفصول المتعلقة بالعمارة والادب والقانون وعلم الكلام Theology والعلوم الطبيعية والموسيقى . والجدير بالذكر هو ما أضيف لهذا الكتاب من دراسات اسلامية أكثر شمولية ، وابحاث تؤكد اهمية المعالجات الجديدة لدارسة الاسلام وصوره .

اشتمل الكتاب على عشرة فصول ، خمسة منها فى القسم الأول ، وثلاثة فى القسم الثانى ، وفصلين فى القسم الثالث ، تتناول جميعا الحديث عن تراث الاسلام ، عدا فصلين : الفصل الأول الذى استقصى فيه كاتبه « مكسيم رودنسون » الصورة الغربية للاسلام والمسلمين خلال أربعة عشر قرنا ، وعلى الرغم من تحامله وقسوته فقد جاء ممتعا ، يستوقف قارئه ما حشد فيه من مراجع وأبحاث ذكرها الكاتب ، كما يستوقف القارىء أيضا تلك التعليقات والمعارضات العلمية التى رد بها المترجمان على آراء الكاتب فى هامش الترجمة ، معللين سبب الهجوم من الكاتب على الاسلام فى بعض الفقرات بأن الكتاب برمته « غربى صرف فى محرريه ومضمونه ومغزاه » ، عدا مسلم هندى واحد هو « عزيز أحمد » وبالتالى فلن يضير الاسلام الا تجد فيه انصافا له . ثم الفصل الثالث الذى يتحدث فى رسم حدود عالم الاسلام واتجاهات توسعه أو انكماشه فى أفريقيا وآسيا . وقد كتبه أربعة من الباحثين، وتناولوا فيه مواضيع مهمة ، لكنها لا تدخل ضمن خطة الكتاب المتعلقة بتراث الاسلام ، فضلا عما تمثله من ضآلة الفهم لحقيقة الاسلام والبعد عن روحه ولبه .

وقبل أن أبدأ فى عرض أقسام هذا الكتاب اود أن أطرح سؤالا ربما يرد على ذهن القارىء فى أثناء قراءته هذه السطور وهو « **لماذا اخترت عرض هذا الكتاب مع ما تحمل بعض عصوله للاسلام من عداء وتجريح ؟** .. والاجابة قد تكفل المترجم باعفائى منها فى القسم الأول حينما قال:

« **نحن لم نقدم على ترجمة الكتاب لأنه أعجبنا ، ولأنه المؤلف الذى لا غنى عن قراءته .. ان الهدف من نقله الى العربية ، ومن وضعه بين أيدى القراء العرب والباحثين ، انما هو فقط مجرد معرفة ما يقال على الطرف الآخر من حدودنا ، الهدف هو معرفة الآخرين وحدود معرفتهم لنا ووجهات نظرتهم فينا ، وليس معرفة أنفسنا والمزيد من التعمق فى فهم الحضارة التى تغذى تكويننا** » .

وعليه فهو تقديم لوجهة نظر غربية ، وكشف لها ولمحاولاتها انقاص قدر التأثير الاسلامى فكرا وعلما دون جدوى ، لكن — الذى يشد انتباه قارىء الكتاب — بعيدا عن روح التعصب الأعمى — هو التقائك على صفحاته بكتاب تنبىء كلماتهم عن سعة اطلاعهم بما يثبتونه من مصادر ومعلومات دقيقة فى التحليل والاستقصاء للحقائق ، كما هى أيضا دقيقة فى محاولاتها الخفية حينا ، والظاهرة حينا آخر ، فى التشكيك والمغالطة .. الشىء الذى جعل مترجمى الكتاب فى يقظة تامة للآراء الواردة فيه فلم يتركوا فقرة تحتاج الى التحليل او التعليق أو زيادة الايضاح ألا أثبتوها ، فجاء الكتاب بنصه المترجم وحواشى ترجمته مكتمل الجهدين . جهد أصحاب المتن الاصلى الانجليزى وجهد من قام بالترجمة الدقيقة ، حيث اعتمد أصحابها — فى توضيح أفكار المتن — لا على المصادر التى رجع اليها المؤلفون الأصليون فحسب بل زادوا عليها لدحض افترائهم وتصحيح ما وقعوا فيه من أحكام خاطئة .

● **ماذا تعنى كلمة تراث وكلمة اسلام :**

فى الصفحات الأولى من الكتاب يوضح لنا المشرف على تصنيف الكتاب أن كلمة تراث تعنى اسهام الاسلام **فى انجازات النوع** البشرى فى كل أشكالها ثم فى اتصال الاسلام وتأثيراته على ما يحيط به من العالم غير المسلم . ويزيد المترجمون ايضاح تلك الكلمة بقولهم : « **انها لا يجب أن تفهم هنا بمعنى الارث الذى مات صاحبه ، ولكن بمعنى ما قدمت هذه الأمة او تلك الى الانسانية من خير ، وما أضافت الى حضارة البشر من قيم ، وما أكدته لها من انجازات** » .

أما كلمة اسلام فتستعمل باكثر من معنى ، فهى قد تاتى بمعنى الدين الاسلامى ، أو بمعنى المسلمين أو بمعنى التاريخ الاسلامى ، أما فيما يتعلق بموضوع كتابنا هذا فهى تعنى عصور الاسلام وايامه ، وعلى وجه التحديد « القرون الوسطى » الاسلامية التى تعود اليها معظم مظاهر تراث الاسلام .

● **منهج الكتاب :**

وكما يفهم من اسم الكتاب فانه يتناول عصورا مختلفة من تاريخ الاسلام ، ولكل حقبة تفكيرها وعطاؤها وصراعاتها ، من حيث الزمان

والمكان . فالمجتمع البدوى قبل الاسلام يختلف عن المجتمع الاسلامى ذلك الاختلاف الذى تولدت عنه قيم معينة متباينة ، سببها الحقيقي هو عدم التوازن بين العادة والمعتقد فى كل حقبة على حدة لذا فقد درس الكتاب الاسلام على أنه حضـــارة وليس بوصفه دينا فحسب . فهو كما قدم لنا فصولا حول الفلسفة والتصوف وعلم الكلام وحول الفقه الاسلامى ، قدم أيضا فصولا كثيرة تتناول مظاهر التاريخ السياسي والاقتصادى والثقافي الاســلامي ، والفن والعمـــارة والطب والعلوم الموسيقية الاسلامية .

انما الأمر الذى يجب التنويه به هو اقتصار الكتاب على الاسلام السني فقط ، كمـــا اقتصر على حقبة تشتمل العصـــور الوسطى من التاريخ الاسلامى ، الا ما ندر فى بعض الفصول ، وعلى الخصوص الفصل الأول الذى يتحدث فى موضوع « الصورة الغربية والدراسات الغربية الاسلامية، والذى لا ينطبق عليه ـ بحسب طبيعة الاشياء ـ التحديد الزمنى الذى يقوم عليه الكتاب .

● اقسام الكتاب

القسم الأول : يشـتمل هذا القسم كما سبق أن ذكرنا على خمسة فصول : صورة الاسلام عند الغرب مبتدئا بالعصـــور الوسطى وما انتشر خلالها من اساطير مشوهة ومهينة للعرب والمسلمين على انهم شعب بدوى عرف بالسلب والنهب ، علاوة على أنه غير مسيحى ، ثم ما تلا ذلك فى القـــرن الحادى عشر بعد انقضاء الحروب المحلية فى أوربا وتكوين الوحدة الايديولوجية فى العالم المسيحى لمواجهة العدو المشترك وهو العالم الاســـلامى الذى اتسعت رقعته وازدادت قوته . وبالرغم من هذا التقدم والتطور الذى أحرزه المســـلمون فانهم ظلوا فى نظر المتزمتين امثال آدم بيـــد المعروف بالمبجل (وهو راهب انجليزى موسوعى المعرفة ت ٧٣٥م) والذى ساهم « البدو الشرقيون Les Sarrazins وهـــم الوباء الموجـــع الذى خرب مملكة بلاد الغال » .

ثم ياتي دور الحروب الصليبية وما حدث فيها من انتصار للمســـلمين عسكريا وخلقيا . ففى الأوقات التى كان يتوقف القتال فيها فى حصـــار عكا (١١٨٩ ـ ١١٩١) كانت القوى المتحاربة ملتزمة بقيم الحرب وفروســـية الفرســـان ، بل ظهرت فى تلك الحقبة وبعدها حكايات خيالية حول صلاح الدين ومجده ، ووصل الأمر الى حد انه فى القرن الرابع عشر ظهرت قصيدة طويلة اصطلح على تسميتها : « صلاح الدين » .

وعلى هذا فقد طـرأ تغير تدريجي على الصورة « الوحشـية للعدو الشيطانى » ليبرز بدلا منها مفهوم أدق ومغاير لدى بعض الأوساط . الى أن يجيء القرن الخامس عشر فيكون بداية التعـايش السلمى والتقارب بين أوربا والقيادة الاســـلامية الجديدة التى تزعمها الاتراك ، وتبـــدأ بعـــدة مرحلة موضوعية لدراسة الشرق الاسلامى ... فالاستشراق . الى أن ياتي القرن التاسـع عشر بنزعاته واتجاهاته النفعية الامبريالية حينـا ، والرومانسية حينا ، والعلمية المتخصصة حينـا آخـر .

والفصل الثانى يتحدث عن الاســلام فى عالم البحر المتوسط . وهدف هذا الفصل ـ الذى بدأه مؤلفه « فرانشيسكو غابرييلي » بمغالطة وباحكام خاطئة حول منطقة ظهور الاسلام من حيث وصفها بالتخلف ، ثم بجعله الاسلام « ظاهرة محلية » تتحـول الى « دين كونى » ، لم يفت المترجـم التعليق عليها وارجاع سببها الى روح التعصب المسيحى) ـ دراسة أثر الحضارة الاســـلامية وتراثها فى العالم الغربى المطل على البحر المتوسط الذى قدر لبعض بلدانه أن تصبح أراضى اسلامية دائمة ، كما قدر لبعضـها الآخر ـ وان لم يصبح ضمن البلاد الاسلامية ـ أن يتعرض بحكم الجوار الى التاثر بالحضارة الاسلامية ، وهذه البـلدان هى شبه جزيرة أيبريا وصقلية وكريت وقسـم كبير من أراضى البلقان واليونان ، وذلك بحـكم اتصالها الوثيق بالاسلام . أما البلاد التى تاثرت ولم تكن تحت السيطرة فهى فرنسا وشبه جزيرة ايطاليـــا وأوربا الوســـطى Mitteleuropa وكل البلقان .

ويقسم المؤلف اتصالات الفتح الاسلامية لتلك البلدان الاوربية وما نتج عنه الى حقبتين ، أولاهما تتعلق بالاسلام فى أصوله العرقية العربيـــة ، التى تخللها عنصر بربرى ، وهى تغطى العصور الوسطى . أما الثانيه فهى تتعلق بأوربا الشرقية والاسلام فيها هو اسلام الأتراك ، وزمنها واقـع ضمن العصور الحديثة . وقد قدمت الحضـارة العربية فى الحقبة الأولى أخصب ثمار تراثهـا الثقافى الذى كان له بـالغ الأثر فى الغـرب فى المســـتقبل . ومهما قـال المؤلف من ان الثقافة الاسلامية هى مجرد تمثل للثقافات الشرقية السابقة لها ولعناصر من الثقافة الهلينية ، فهـذا لا يقلل من أصالتها وشخصيتها وقدرتها الهاضمة الواعية ، بل يلقى الاتهام فى وجـــه من يبخس الحقيقة حقها . أما الحقبة الثانية فقد كان تراثها أفقر وأقل ، على الرغم من انه دام عدة قرون .

أما الفصل الثالث ، الذى لا يدخل فى حدود تراث الاسلام ، فيتعلق بالحدود القصوى للاسلام فى افريقيا وآسيا ، خصوصا اتجاهات توسعه أو انكماشه فى افريقيا وآسيا ، متناولا من خـلاله آسيا الوسطى والهند وأندونيسيا .

وقد ذكرت آنفا أن مسلما واحدا فقط هو الذى شارك فى هذا الكتاب ، وهو « عزيز أحمـــد » ، صاحب الجزء المتحدث عن الهند فى هذا الفصل ، الذى يقول فيه : « ففى الهند وجد الاسلام نفسه وجها لوجه مع دين من أقدم الأديان ، وحضارة من أقدم الحضـــارات فى العالم هى الهندوسية .

وهناك اقام الاسلام لنفســـه الامبراطوريات العظيمة في شبه القارة ، وحفظ التراث الاسلامي الحنيف ، كما فعل في مصر وشمال افريقيا حين اجتاح المغول الأقاليم الداخلية للاسلام ....

.. ويختتم القسم الأول بفصلين عن السياسة والحـــرب تأليف المستشرق « برنارد لويس » ، « التطورات الاقتصادية » تأليف M.A. Cook في الفصل المتعلق بالسياسة يتحدث ، بمفهوم خاطيء للدين الاسلامي ، خالطا بينه وبين المفهوم المسيحي للعقيدة والحكم . ثم يقارن بين الأجيال الأولى للمسلمين ومدة الاضطهاد الذى عانوه في سبيل نشر العقيدة ، وبين الاضطهاد الذى لاقاه المسيحيون الأوائل ، والذى استمر أكثر من قرنين من الزمان ، حتى جاء الامبراطور قسطنطين سنة ٣١٢ م وشرع قبول الدين المسيحي ضمن اديان الدولة الرومانيـة . وليس ثمـة تلاق أو وجه للمقارنة بين الرسول صلى الله عليه وسلم وبين قسطنطين . ثم يستمر في شرح نظــام الخلافة والشورى وعصر الامبراطوريات الاســلامية ، ومناقشـة المذهب الشيعي ومذهب أهل السنة ووجهات نظرهم حول الخليفة ، دون أن ينسى دور الخوارج ، ويطوف في أرجاء العالم الاسلامي من الجزيرة الى شمال أفريقيا فبلاد الاندلس . ويختم حديثـه بالغاء الخلافة العثمانية وقيام الجمهورية التركية ســـنة ١٩٢٤ حيث لم تبق بأوربا الا بعض التأثيرات الاقتصادية والثقافية الاسلامية ، وحيث اختفت التأثيرات السياسية والعسكرية كلية . أما الفصل المتعلق بالتطورات الاقتصادية فهو مقصـــور على وصف التراث الاسلامي الزراعي ووصف للتجارة بين البلاد الاسلامية في البحـــر المتوسط والعالم المسيحي اللاتيني في العصـور الوسطى ، دون التنويه بالدور الاســـلامي في الصناعة .

القسم الثاني

ويقع القسم الثاني في ثلاثة فصول ، تبـــدأ بالفصل السادس ، وهو عن الفن والعمـــارة ، ويضم ثلاثة أبحاث : أولها عن العمارة ، والثاني عن الفنون الزخرفية والتصوير . وشخصيتهـا ومجالها ،والثالث عن أثر فنون الزخرفة والتصوير عند المسلمين على الفنون الاوربيـة . اما الفصل السابع فهو عن الأدب ، ثم يأتي الفصل الثـــامن وهو الخاص بالفلسفة وعلم الكلام والتصوف .

يناقش المؤلف أوليج جرابار الطـرز المعمارية ونشأتها ، وتأثرها وتأثيرها ، ويقرر أن هــــذا التأثير حتى عصر النهضة كان بطيئا ، حيث ان فن العمارة فن مرتبط بالبيئة . وقبل أن يختـــرع الناس التصوير ، وتتوافر سبل المواصلات ، كان تأثير الفن المعماري لا يلمح الا بقدر ضئيل .

أما من ناحية تأثير الفن المعماري القديم في الفن الذي يليه فهو يتجلى في صور مختلفة . ويستمر في حديثـه عن العمارة الاسلامية وانتقالها عبر العصور (عصور الاتصال والفتح) الى الدول التي دخلت تحت السيطرة الاســـلامية ، في المآذن والمساجد ، والقصور التي تعد من العمارة الدنيوية ومن المعروف عن المســـلمين الأوائل العزوف عن الدنيا ومتاعها ، ومن ثم لم يكن هناك طراز عربي مبكر يمكن اتباعه او القياس عليه . اما في عصور الاسلام المتأخرة فالأمر يختلف . وعلى ذلك فـان العمارة الدنيوية قد قدمت الى هذا الفن تراثـــا مختلفا وباقيا ومؤثرا ، بخلاف العمارة الدنيـوية في صدر الاسلام الأول . ثم يذكر المؤلف قصور الاسلام المشهورة كما في بغداد ويصفها .. وقصر الحمراء وما فيه من زخارف . ومن فن العمـــارة ننتقل مع الكتاب الى الفنون الزخرفيـة فنـون التصوير ونشأتها وتطورها في شتى البـــلاد الاسلامية ـ تركيا ومصر والأندلس وايران ... الخ .. شاملة لصناعة الفخار والمعادن والسجاد، والزجاج النقي ، والكتابة على النحاس .. ومما لا شك فيه أن هذه الفنون من تصوير وزخرفـة كان لها أثر كبير على الفنون الأوربية . وسبب ذلك هو اعجاب الشعوب في الغرب بفنون البلاد الاسلامية ، ومحاولتهم نقل هذا التراث الحضاري الثري . ولم يقتصر التأثير على البلاد المفتوحـــة فقط ، اذ أن الالتقاء الاسلامي الأوربي لم يقتصر على الفتح والاستيطان ، فهناك أيضا التجارة ، كما أن هناك التعايش السلمي الموضوعي ، سيما في زمن الخلافة العثمانية .

وفي الفصل المتعلق بالأدب يحدثنا المؤلف فيتناول بالحديث والدراسة ـ أول ما يتناول ـ انتشار صناعة الورق بوصفه مادة للكتابة ، كانت متوافرة منذ القرن الثاني الهجري ، وما أدى ذلك الى نمو النتاج الأدبي في العالم الاسلامي بشكل كبير . ثم يبـدأ في ماهية الأدب من وجهة نظر ابن النديم، منتقلا الى دراسة اللغة، ثم الموضوعات الأدبية شعرا ونثرا ، واهم الكتاب العرب في الأدب والتاريخ مثـــل الجاحظ (١٥٩ ـ ٢٥٥ هـ / ٧٧٦ ـ ٨٦٩ م) وابن خلدون (٧٣٢ ـ ٨٠٨ هـ / ١٣٣٢ ـ ١٤٠٦ م) وحين يناقش المسرح وأدبه يقول : « بأنه لم يمارس في عالم الاســـلام في العصور الوسطى . وعوضا عنه ظهر ... ما يمكن أن يعد ، بمعنى ما ، بديلا عنه ، وهو أدب المقامات، وبعد هذا العـــرض يبدأ في الحـــديث عن الأثر والتأثر بأسلوب دقيق شائق ، من خلال العلاقات الثقافية بين الشرق والغرب .

أما الفصـــل الثامن ، الخاص بالفلسفة وعلم الكلام والتصوف ، فهو وان كان مؤلفوه قد بذلوا في اخراجه جهدا كبيرا وضحت فيه ثقافاتهم ، جاء قاصرا . ولعل مرجع ذلك الى عدم قدرتهم ـ دينيا ـ على استيعاب النصوص الاسلامية (القـــرآن ـ السنة) استيعاب المؤمن المدرك لظاهر الكلمـات وباطنها .

يبدأ البحث بتمهيد طريف حول تكوين الديانة من وحي Revelation ومن تفسير لذلك الوحي


مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

في الجزء الذي ذكرناه من الحكاية ، وهو القسم الخاص بتقديم الخيط الى الشجرة والحصول على ورقتها ، هو بمثابة نتيجة مؤجلة للقسم الثاني عشر الخاص بطلب الورقة .

ومن الجدير بالذكر ، في هذا الصدد ، أن عملية تضمن المقاطع من أهم خصائص الحكايات العربية ، خصوصا « الف ليلة وليلة » ، اذ أن حكاية شهر زاد هي الحكاية المؤطرة لسائر حكايات الليالي التي يتضمن الكثير منها مقاطع سردية مضمنة .

واذا عدنا ، بعد هذا الاستطراد ، الى ما نحن فيه ، لم نجد أثرا لعنصر رد الفعل المعقد في البنية السطحية للجزء الذي عرضنا له من الحكاية . (انظر «د» و «ى» في الجدول رقم ٢ حيث نجد معقوفين ( ) دالين على حذف العنصر) ولا يمكن اعادة كتابة هذا العنصر الا بطريقة واحدة : « رد فعل بسيط علة هدف » . وتعرف الباحثتان « رد الفعل البسيط » بأنه « انفعال البطل ، أو الأفكار التي أدت اليها البداية » باعتبارها عنصرا يسبق ، بالضرورة ، أي تطور أو مجموعة من التطورات المسلسلة حسب قاعدة اعادة كتابة المقطع السردي . ويجوز حذف هذا العنصر – أي رد الفعل المعقد – اذا كان انفعال البطل في موقع من القص مفهوما من السياق ، دون ضرورة لتحديده . وعملية حذف هذا العنصر هي احدى القواعد التحويلية أي قواعد حذف العناصر أو تقديمها ، أو تأخيرها .

ونلاحظ ، في ختام عرضنا لهذا البحث ، أن النظرية التي يقوم عليها تسعى الى تفهم كيفية استيعاب العقل البشري للحكاية ، وكأنها عملية لا يمكن اثباتها الا بواسطة تجارب معملية ، وأهم من ذلك أن البحث كله يقوم على التسليم بصحة نظرية تشومسكي عن العقل الانساني ، صحيح أن هناك مجموعة من اللغويين ، لهم وزنهم ، يخالفون تشومسكي ، ولا يرون أن العقل الانساني يعمل بالطريقة التي يتصورها ، ولكن بغض النظر عن مدى سلامة نظرية تشومسكي فان مثل هذه الأبحاث التي تحاول تطبيقها تغني النقد الأدبي ، وذلك بما تقدمه لنا من توضيح للعلاقات القائمة بين عناصر الحكايات .

ومهما يكن من أمر ، فان البحث السابق يقدم لنا نموذجا لما يحدث في الدراسات الأدبية كلون من التطبيق لنظرية تشومسكي . ولكن هناك لونا آخر من التطبيقات يتخذ مجرى مغايرا ، لكنه يصب في تيار المدرسة البنيوية التي تعددت روافدها تعددا ملحوظا . وأعني بهذا اللون جهود الناقد البنيوي الفرنسي ، رولان بارت ، ومحاولة تطبيق منهجه في قراءة النص الأدبي . والبحث الثاني الذي أعرض له كتبته الدكتورة روث جروس ، بعنوان « نص ثري/نص فقير : التباس كفكاوي » . وهو بحث يبدأ من مسألة الشفرات الخمس التي أصلها رولان بارت في كتابه الشهير S/Z ، وقد نشر هذا البحث في العدد الأخير من مجلة منشورات الجمعية اللغوية الحديثة .

أما كتاب بارت ، ويعد من أهم منجزات النقد الأدبي في هذا القرن ، فهو تحليل بنيوي لاحدى قصص بلزاك . ويقوم التحليل كله على التسليم بتعدد مستويات النص الأدبي ، ذلك التعدد الذي لا يمكن كشفه الا بتأسيس خمس شفرات ، تعد بمثابة قنوات تصل ما بين خيوط النص ، فتصبح أدوات لتحليله . أما الشفرات الخمس فهي :

١ – شفرة الحدث

٢ – شفرة السيمة (بمعنى العلامة أو الدلالة كمقابل Semic Code)

٣ – الشفرة الرمزية

٤ – الشفرة التأويلية

٥ – الشفرة الاشارية

وتقع الشفرات الثلاث الأولى ، من هذه الخمس ، داخل النص ، بخلاف الشفرتين التأويلية والاشارية اللتين تقعان خارج النص ، فترتبط التأويلية بالقدرة المنطقية للقارئ ، وترتبط الاشارية بمعارفه الثقافية أو تراثه . ان النص الكلاسيكي ، فيما يرى بارت ، هو النص الذي يشبع رغبة القارئ في أن تعمل كل الشفرات في بنيته .

لكن المفارقة الطريفة في عمل «بارت» أنه قدم تحليلا لنص كلاسيكي يفترض سلفا قلة التعدد في معانيه ، ومع ذلك فقد أثبت بارت أن تعدد المعاني أمر لا نهائي في النص الأدبي ، وأن ما أسماه « التعدد القاهر » حيث لا تنتهي احتمالات التفسير ، ولا يتوقف الالتباس والغموض أمر يلازم كل نص أدبي ومع ذلك كله فان الوضوح النسبي لنص بلزاك يطرح السؤال عن امكانات التحليل ازاء نصوص لكتاب أكثر غموضا مثل كافكا . ومن المؤكد ان هذا السؤال كان مطروحا على الدكتورة « روث جروس » في بحثها .

لقد واجهت نصا بالغ القصر ، يصل حجمه الى صفحة واحدة فحسب . وهو أقصوصة لكافكا بعنوان « التباس عادي » . ولقد اختارت الباحثة تطبيق منهج بارت لتكشف قدرته على تحليل نص بالغ الصغر ، يبدو فقيرا من حيث الظاهر ، بهيكله العاري ، الذي لا يكتمل تجسده وغناه الا في عقل القارئ ، بطرائق عدة تحول فقر النص الى ثراء لافت . ويشير كافكا الى بطلي أقصوصته بالحرفين « أ » و « ب » ويتجنب ذكر صفاتهما ، ولا يستخدم سوى أفعال عادية جدا وفي هذا الصدد قال بارت : « كلما ازداد النص تعددا صغر ما كتب منه قبل قراءتي له » .

ان للشفرات الداخلية الثلاث (الحدث ، السيمة ، الرمزية) دورا في نص كافكا . ولكنها تظل هيكلا عاريا أشبه بالنص نفسه . ولذلك يتوقع القارئ من الشفرتين الباقيتين – التأويلية والاشارية – أن تلعبا أدوارا أهم . كما أن استخدام حروف الأبجدية – « أ » و « ب » – لبطلي الأقصوصة يومىء الى الجبر ، فيذهب القارئ لممارسة حل مسألة من المسائل . وتقع هذه العملية في مجال الشفرة التأويلية التي تنطوي على طرح لغز ومحاولة حله . ولكن هذا النص ، رغم أنه يقدم لغزا ، لا يطرح حلا يشبع التوقع الطفولي للقارئ في الخاتمة . ويعني ذلك أن ثمة أحجية دون حل تطرح علينا ، لكن حل الأحجية ، وبالتالي مفتاح النص ، لا يتوافر في قدراتنا المنطقية . ان مفتاح النص يكمن في مجال آخر ، هو مجال الشفرة الاشارية ، تلك الشفرة التي تمتد الى كل ما كتب وقيل قبل النص ذاته ، أي الى تلك المعرفة العامة أو الحكمة الشعبية التي توجزها الحكم والأمثال .

وتذهب الدكتورة جروس الى أن للشفرة الاشارية ، في النص ، صوتين ، يسيران جنبا الى جنب ، صوتا يعكس الخبرة المشتركة لجماعة لغوية ، وصوتا يمثل كل ما قد قرأه القارئ الفرد . أما الصوت الأول فهو صوت عام يرتبط بالجماعة وخبراتها وأما الصوت الثاني فهو صوت فردي يرتبط بقراءة كل فرد على حدة . وتحاول الباحثة ، أثناء تحليلها لأقصوصة كافكا ، التي تقسم شفرتها الاشارية الى قسمين ، أن تميز بين الصوتين ، فتضع كل الحكم والأمثال التي تستجيب الى النص في عمود ، يمثل الصوت العام الذي يتصل بخبرة الجماعة اللغوية ، وتضع ، في مقابله ، عمودا آخر يضم نصوصا من أدباء وفلاسفة ونقاد ، يمثل الصوت الفردي المتعلم ، لتكشف عن تقابل الصوتين اللذين تقوم عليهما الأقصوصة .

وتصل الكاتبة ، من خلال تحليلها ، للأقصوصة بصوتيها ، الى نتيجة مؤداها ان اللغة تلعب بكياناتها المادي دور شخصية أساسية في الأقصوصة وذلك من خلال :

(أ) لفت الانتباه الى الأبجدية ، عن طريق تسمية البطلين بأول حرفين فيها – « أ » و ب » .

(ب) عدم قدرة « أ » و « ب » على الالتقاء بسبب تصوراتهما المتباينة عن مفردة واحدة من مفردات المعجم .

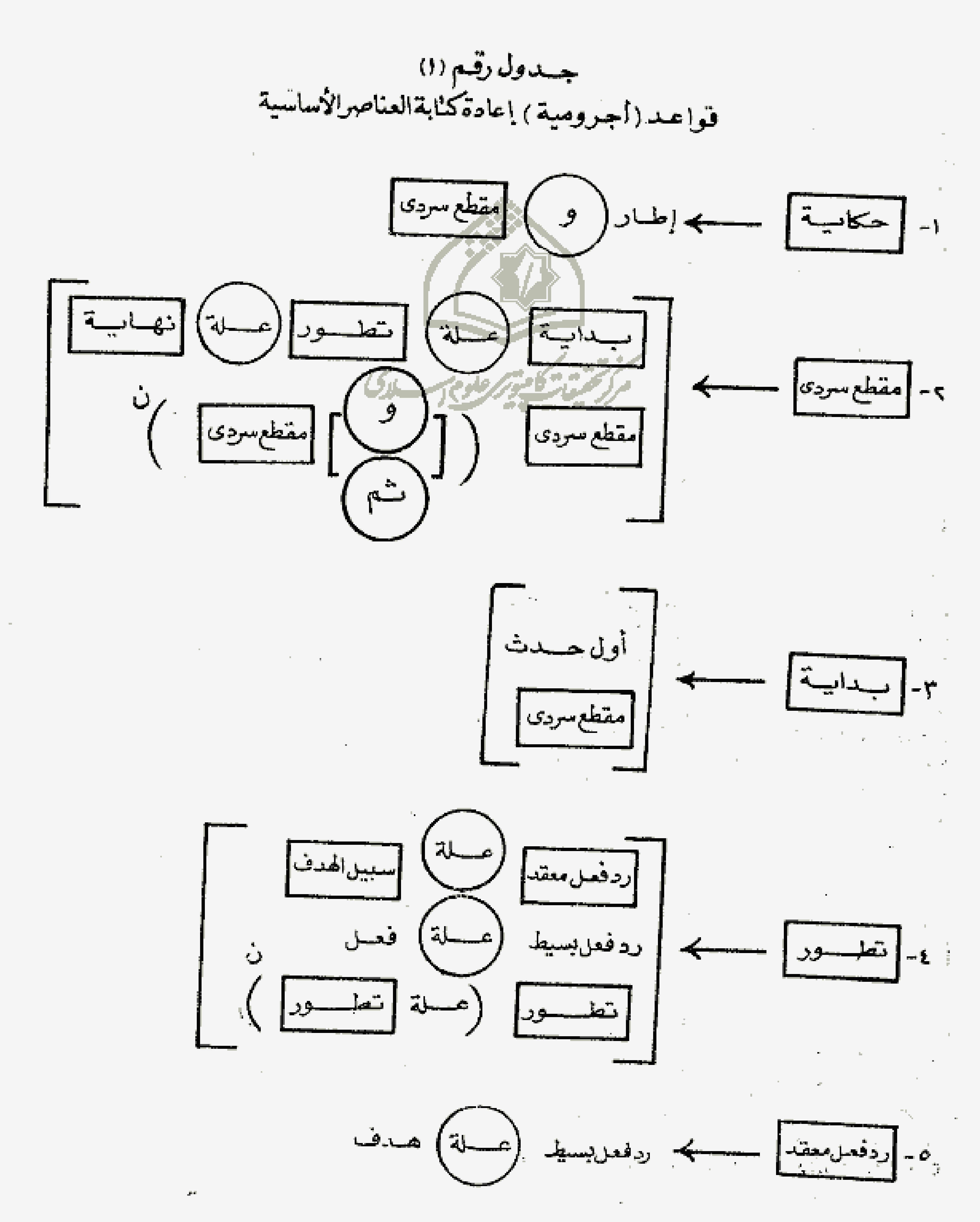
(ج) استخدام ازمنة مختلفة للفصل بين العالمين الزمانيين للبطلين .

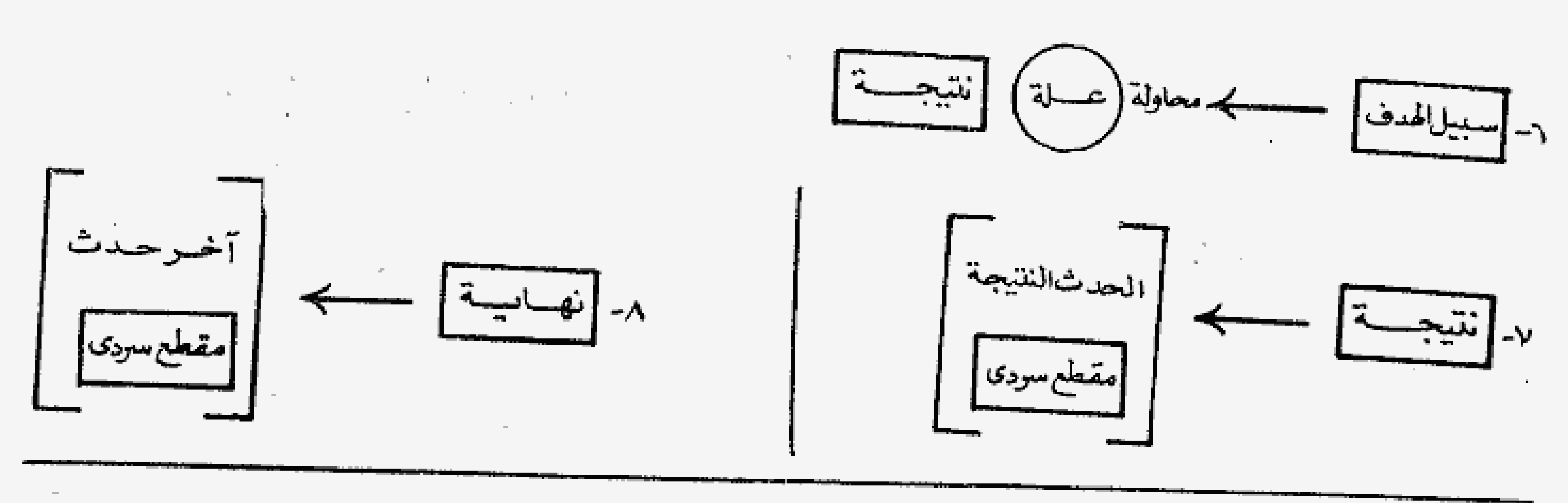
ان التلاعب اللفظي هو محور الاقصوصة كلها ، ويتجلى في التورية التي تتمثل في الكلمة الالمانية Gemeinplatz فتكشف عن عجز البطلين ، كفردين ، عن اللقاء رغم اشتراكهما في حكمة عامة واحدة .

ولا شك ان طرافة تحليل الدكتورة جروس لاقصوصة كافكا يلفت الانتباه الى الكشوف التي قدمتها المدرســة البنيوية في تحليل النصــوص الادبية ، كما انه يلفت الانتبــاه الى امكانية الاختلاف في قراءة النص وتفسيره . لكن المؤكد ان النص الأدبي يفيد كثيرا من هذا الاختلاف .

ان هيكله العادي ، في حالات كثيرة ، يتحول الى بنية غنية ، ذات مستويات متعددة ، تتكشف عن عوالم لم تلتفت اليها من قبل . ولا أدل على ذلك مما حدث لقصيدة عادية لبودلير ، هي قصيدة «القطط» كتب عنها ياكوبصن وشتراوس ، عام ١٩٦٢ ، مما دفع ميشيل ريفاتير ، عام ١٩٦٦ الى كتابة تحليل بنيوي مضاد لنفس القصيدة . وها هو ياكوبصن يعود في العدد الأخير من مجلة دياكرتكس Diacritics الامريكية ، ليرد ، بعد كل هذه السنوات ، على تحليل ريفاتير . انها مناظرة مهمة حول قصيدة ، كانت مغمورة فصارت بارزة ، يلتقي ويفترق حولها مجموعة من أقطاب البنيوية ، في جدل يحتاج الى مقال كامل . وارجو أن تتاح لي الفرصة لتقديمه اليكم .

جـدول رقـم (١)
قواعـد (أجرومية) إعادة كتابة العناصر الأساسية





جدول رقم (٢)

البنية العميقة والبنية السطحية لمقطع الحكاية

(أ) المقطع السردى الثالث من الحكاية

(ب) بداية — علة — (ج) تطور — علة — نهاية

أول حدث

١١- النهر يشترط إحضار ورقة

آخر حدث

١٧- تقديم الورقة والحصول على الماء

(د) ردفعل معقد — علة — (هـ) سبيل الهدف

محاولة طلب الورقة — (و) علة — نتيجة

(ز) المقطع السردى الرابع من الحكاية

(ح) بداية — علة — (ط) تطوير — علة — (م) نهاية

أول حدث

١٣- الشجرة تشترط إحضار الخيط

آخر حدث

١٦- تقديم الخيط والحصول على الورقة

(ى) ردفعل معقد — علة — (ك) سبيل الهدف

محاولة — علة — (ل) نتيجة

الحدث النتيجة

١٤- طلب الخيط —————— ١٥- الحصول على الخيط

هوامش

* Poetics, ed. Teun A. Van Dijk, Vol. 9 (1980).

* Johnson, Nancy S. and Mandler, Jean M., « A Tale of Two Structures : Underlying and Surface Forms in Stories, Poetics 9 (1980) : 51-86.

* Ruth Gross, « Rich Text/Poor Text : A Kofken Confusion, PMLA (Publications of the Modern Language Association) 95 (1980) 168-181.

* Roman Jakobson, « A Postscript to the Discussion on Grammar of Poetry, Diacritics, 10 (1980) : 22-35.

ب ـ عرض الدوريات الفرنسية

نظرية الإبداع الفنى

عرض لمضمون العدد الأخير من مجلة الإبداع الفنى

الدكتورة هدى وصفى

تشير كلمة Poetique أو ما نسميه « نظرية الابداع الفنى » الى :

(ا) كل نظرية ذاتية تنبع من داخل العمل الأدبى .

(ب) تنسحب هذه التسمية ، ايضا ، على اختيارات كاتب من مجموعة الممكنات الأدبية (حسب الترتيب : التيمة ، التراكيب ، الأسلوب) فنقول مثلا نظرية الابداع عند هوجو Hugo .

(ج) يقصد بالتسمية ، ايضا ، الانظمة المعيارية الخاصة بمدرسة أدبية بعينها ، اى مجموعة القوانين العملية اللازمة فى الاستعمال .

ولكن ما نتعرض له ، فى هـذا المجال ، هو التعريف الأول . ولذلك نستطيع القول ان نظرية الابداع هدفهـا ارساء أسس تسمح بفهم وحـدة الأعمال الأدبية وتنوعها ، او فهم ما اصطلح على تعريفه بالتدرجات المنهجية Categories . وبوسعنا ان تجد هذه التدرجات في العمل الفنى الفردى الذى هو مثال فحسب وليس هدفا نهائيا . ان على « نظرية الابـداع » أن تشيد نظرية للوصف من شأنها أن تبرز ، فى نفس الوقت :

(ا) كل ما فى الموصوفات من سمات متماثلة .

(ب) كل ما يمنح الموصوف تفرده .

ولكن النظرية لا تهتم بابراز جوانب الوصف فى نص معين ، بل تعرفنا بمجموعة من التدرجات ، لانعرف عنها شيئا فى الوقت الحالى . وانطلاقا من هذا الفهم تبدو «نظرية الابداع» كما لو كانت تتكون من الأعمال التى لم تتم أكثر من الأعمال التى تمت بالفعل . ويبرز هـذا الوضع الأولى الطموح العلمى لنظرية الابداع ، فهدف العلم ليس الحدث الفردى ، ولكن تحديد القوانين التى تسمح باستيعابه . وعلى عكس جميع المحاولات المعروفة الخاصة بما يسمى « علم الأدب » لا تهدف نظرية الابداع الى « التفسير الصحيح » لأعمال الماضى ، ولكن الى استنباط أدوات تسمح بتحليل هذه الأعمال . ان هدفها ليس مجموعة الأعمال الأدبية الموجودة بل « السياق الأدبى » باعتباره مبدأ لتوليد العديد من النصوص ، فهى نظام من الأنظمة النظرية تدعمه وتخصبه الأبحاث والتجارب أكثر مما تشكله .

واول سؤال تجيب عنه نظرية الابداع ، هو : « ما الأدب » ؟

انها تحاول أن ترجع بالظاهرة الاجتماعية التى نسميها الأدب الى وحدة داخلية ونظرية (أو تثبت غياب هذه الوحدة) فتحاول ان تعرف السياق الأدبى بالنسبة الى الأنواع الأخرى من السياق ، واضعة نصب عينيها «هدفاء للمعرفة ، هو نتاج عملية نظرية ، يعتمد على احداث ملموسـة بالدرجة الأولى .

ان الاجابة عن هـذا السـؤال بمثابة نقطة البداية والنهاية فى نفس الوقت . فكل شىء فى عمل « منظر » الابداع الفنى يجب أن يسـاعد فى الاجابة عن هذا السؤال الذى لا ينتهى أبدا بحكم تعريفه .

وتحاول نظرية الابداع ، من ناحية اخرى ، أن تمدنا بوسائل لوصف النص الأدبى فتعيننا على تمييز مراتب المعنى ، والتعرف على الوحدات المكونة له ، ووصف العلاقات المتشابكة فيه . وبمساعدة التدرجات الأولية ، أو الوسائل، تستطيع دراسة الأشكال الأكثر استقرارا، كالنماذج Typologie او الأجناس genres ودراسة قوانين التتابع succession أو تاريخ الأدب .

ونلاحظ ، هنا ، أن اهداف « نظرية الابداع » تتفق مع بعض الانظمة الأخرى مثل :

(أ) القراءة التى تهدف الى وصف نظام معين ، فتستعين بالوسـائل الخاصة بنظرية الابداع ، ولكنها ليست مجرد تطبيق لهذه الوسائل . ان هدفها مختلف لانها تحاول توضيح النص لكى لا يضيع فى تدرجات النظرية الابداعية .

(ب) ان مجال علم اللغة هو اللغة ذاتها . ومجال نظرية الابداع هو السياق . ولكن كليهما يركز على نفس المفاهيم ويرتبط بمجال السيميوطيقا Semiotique ، اى علم العلامات ، الذى يهدف الى دراسة كل الانظمة الدالة .

(ج) ان مكتسبات النظرية الابداعية بوسعها اثراء البحث الأنثروبولوجي أو السيكولوجي ، خصوصا ما يتصل منه بمشاكل القيمة الجمالية المرتبطة ارتباطا وثيقا بالتطور الثقافى .

ولقـد ظهرت الحاجة الى المزيد من التعريف بالنظرية الابداعية نتيجة ازدهار التيار البنيوى Structuralisme . وليست مهمتنا عرض هـذا

التعريف المبهم . حسبنا أن نقول ان النظرية الابداعية بدأت كنظام مستقل مع تيار الشكليين الروس ، والمدرسة المورفولوجية الألمانية ، وحركة النقد الجديد New Criticism في أمريكا وانجلترا ، وأخيرا التحليل البنيوي في فرنسا .

وتنصب أبحاث الشكليين الروس على :

(أ) البنيات السردية (شكلوفسكي Chklovski وتوماشفسكي Tomachevski وبروب Propp)

(ب) البنيات الأسلوبية (ايخنباوم Eikenbaum وتينيانوف Tynianov وفينوجرادوف Vinogradov وباختين Bakhtine وفولوشينوف Volochinov)

(ج) التطور الأدبي (شكلوفسكي وياكوبسن)

(د) العلاقة بين الأدب والمجتمع (تينيانوف وفولوشينوف)

أما المدرسة المورفولوجية الألمانية فتهدف الى وصف أجناس السياق الأدبي وأشكاله أكثر مما تهدف الى وصف أسلوب الكاتب . ونجد في كتاب «الأجناس الأولية» لأندريه يولز Andre Jolles دراسة عن حالات اضطراب الضمير والألغاز والأساطير . أما فايزل فيتجه الى أنواع الكلمة (السرد الموضوعي – الصيغة الحرة غير المباشرة) . ويهتم موللر Müller بدراسة الاختلافات الزمانية .. الخ .

أما « النقد الجديد » فانه يجاهر بعدم رغبته في اقامة نظرية ، ويفضل تحليل النصوص ، ولكننا نجد محاولات للتنظير عند ريتشاردز وتلميذه امبسون ، فيما يتصل بالنظر الى « توليد المعنى في الأدب » . مثلما نجد عند بيرسي لوبوك فيما يتصل بمشكلة الراوي في القصة ، وأخيرا نجد محاولات للتنظير ترتبط بمشاكل الصور الشعرية ، على غموض النصوص Ambiguité والمفارقة Ironie والتناقض Paradoxe وكتاب « نظرية الأدب » الذي كتبه رينيه ويلك مع وارين نتاج تأثير مزدوج للشكليين الروس من ناحية والنقد الجديد من ناحية أخرى .

ولقد كان لازدهار البنيوية في علم السلالات واللغويات (ليفي شتراوس Levi-Straus وياكوبسن Jakobson وبينفينيست Benveniste) ولدراسات موريس بلانشو Maurice Blanchot في فلسفة الأدب تأثير في ظهور التحليل البنيوي في فرنسا ، كالاهتمام بتحديد الصور البلاغية ، ونظم الشعر ، واستعراض البنيات السردية أو النصية وقد كان رولان بارت Rolan Parthes رائدا في هذا المضمار .

ونأسف اذا كنا ، في مجال عرض العدد الأخير الذي ظهر من مجلة « نظرية الابداع » (العدد ٤٢) قد أسهبنا في توضيح ما نعنيه بتعبير « نظرية الابداع » فذلك متابعة لمؤسس المجلة تزفتان تودوروف Tzevtan Todorov

لقد ذكر تودوروف ، في المقال الافتتاحي لهذا العدد ، أن الهدف الأساسي لنظرية الابداع هو البحث عن تعريف نظري لعلم الأدب ، عن طريق المنهج البنيوي ، ومحاولة فهم السياق الأدبي باعتباره نظاما من أنظمة العلامات . والد ميز تودوروف ، في هذا المقال ، بين نظرية الابداع (البويطيقا) وغيرها من الصروح التقليدية للنصوص ، أو المناهج التحليلية او السوسيولوجية أو التاريخية لدراسة الأدب ، تحدد هدفها بالبحث عن بنية السياق الأدبي وكيفية توظيفه داخل النص .

وتركز المجلة في الدراسات التي تقدمها على النماذج اللغوية الثلاثة التي اقترحها سوسير لتحليل اللغة ، وذلك كمحاولة من المجلة لخلق مفاهيم جديدة . أما هذه النماذج فهي :

١) تحليل معنى الدلالات (دراسة دلالية) Semantique

٢) تحليل اللفظ (دراسة بلاغية) Verbale

٣) تحليل بناء الجملة (دراسة التراكيب) Syntax

واذا كان هناك تقدم ملموس في المجالين الثاني والثالث من هذه النماذج ، فان المجال الأول لايزال يفتقد الكثير من الدراسات . ولازالت تساؤلات من مثل : ماذا يعني النص ؟ وكيف ؟ معلقة ، دون اجابة شافية حتى الآن .

★ ★ ★

ينقسم العدد الأخير من المجلة (عدد ٤٢) الى قسمين . يضم القسم الأول منه ثلاث دراسات تعتمد على التحليل اللفظي ، ولذلك فهي دراسات تلقي أضواء جديدة على :

١ – نص من القرن الخامس عشر (دانتي ومقطع من الجحيم في الكوميديا الالهية) .

٢ – نص من القرن التاسع عشر (بلزاك وقراءة تجزيئية للكوميديا الانسانية) .

٣ – نص من القرن العشرين (بروست وقراءة في استعمالات الألفاظ الدالة على الانحراف) .

أما القسم الثاني فيتخذ عنوانا عاما هو : نظريات الشعر ، مناقشات نقدية . وينقسم هذا القسم بدوره الى :

١) الرومانسية واللغة الشعرية .

٢) هل أفضل عرموجين ام كراتيل ؟

٣) قصيدة الانتظار المجوف .

٤) تحريفات نصية .

٥) عن معنى الشعر الملموس .

في المقال الأول ، يقدم الباحث النشيد الخامس عشر من الجحيم على انه مزيج من « الرغبة الجنسية وبلاغة النص » كما يورد تأثير الفلسفة التومية (نسبة الى توماس الاكويني) والفلسفة الأوغسطينية (نسبة الى القديس أوغسطين) على دانتي ومدى ارتباط ذلك بمشاكل السياسة واللغة في ذلك الوقت . ويستعرض دانتي حالة المفكر برونيه لاتين Brunet Latin الشاعر والفيلسوف ورجل السياسة الفلورنسي ويلقي الضوء على حياته الخاصة (علاقات جنسية شاذة) وكيف يبدو ذلك من خلال ايديولوجية العصر وحكم الدين فيما بعد الحياة .

ويستخلص الباحث ، في المقال ، ان هدف دانتي ليس الحكم الأخلاقي بل اظهار فلسفة العصور الوسطى التي كانت تنظر الى الانحراف على انه مشكلة اجتماعية ولغوية وليست مجرد مشكلة جنسية . يعني انه من خلال تقديم هذا المفكر أراد دانتي أن يربط بين بلاغة الشعراء وديالكتيك العصر والقواعد التي كانوا يهيمنون عليها . ويجب الا ننسى ان عصر دانتي قد رأى ظهور نوع جديد من القواعد التي تسمى « قواعد صيغ الأمثال » Grammaire Des Modistes وذلك يتفق مع ما جاء على لسان توماس الاكويني انه اذا كان الانسان حيوانا اجتماعيا وسياسيا فلابد له من توصيل أفكاره الى الآخرين عن طريق الألفاظ المسموعة، ومن هنا يأتي القول بأن الشاعر الفقيه المنحرف جنسيا يفرض نوعا من الاستعمالات اللفظية في استخداماته تصبح متداولة على مستوى « الانتليجنسيا » في عصره . وبالتالي لابد وان يتعرض للناحية السياسية ، اذ أن اليقين الراسخ في هذه الفترة الذي جاء بناء على تأثير أرسطو ، هو أن الذين يبقون خارج النظام السياسي مع الناس اما فوق البشر واما مجبر حروب ، وبالتالي فهم «منفيون» عن المدينة . ولا تقتصر فكرة « المنفى » على هذا الوضع بل تنسحب أيضا على

الممارس للشذوذ أيا كان نوعه ، لأن الوضع يفرض الاختلاف ، وبالتالي النفي من الجماعة السوية او الطبيعية • ان هذه الفكرة التي تبدو غريبة كانت واردة في عصر دانتي ، اذ أن « الطبيعة » هي الكون الكبير الذي يحيط بالانسان ، وهي أيضا داخل الانسان على سبيل التماثل وكان الاعتقاد السائد ان الحيوان المنوى يخرج من الراس وينساب من خلال العمود الفقرى في اثناء العلاقة الجنسية ، وما لا يستعمل منه يعود الى المخ مرة ثانية • والمنحرف — كما جاء على لسان آلان دى ليل (القرن الثاني عشر) — « هو من يمارس قواعد الجنس وهو يعانق المذكر او يعانق المؤنث كما يعانق آخرون الجماد • وهناك نوع آخر مختلط يعانق المؤنث في الشتاء والمذكر في الصيف » • ومما يثبت ذلك ويؤكد البعد السياسي في حياة برونيه لاتين ، كمثال للعنف والخروج عن التقاليد ، هو هذا الكم الكبير من الصور المجازية الذى يبدأ بها دانتي النشيد الخامس عشر من الجحيم ، حيث يمضي على نهج فيرجيليوس عندما صور ديدون ملكة قرطاجنة ومؤسستها التي تركت بناء المدينة لتمارس الجنس في الغابة • ومن الواضح ان دانتي كان يحاول ان يزاوج بين القوة المدمرة للجنس والقوة الإيجابية للعمل باستلهام صور من الطبيعة ، كزيجة الهة الجمال فينوس واله الحرب مارس • ويجد التماثل طريقه في نص دانتي عندما يقارن بين الطوفان والشبق ، أو عندما يقول ان علاقة العقل بالشهوة كعلاقة البناء بالدمار ، وكعلاقة الخالق بالعناصر الهلامية • مثال ذلك التفسير الذي يعطيه دانتي لواقعة بابل في سفر التكوين (الخلط بين اللغات أدى الى تفكك الجسد السياسي اى المدينة) ، فالعلوم السياسية أكثر ارتباطا بالعلاقات القانونية (وبالتالي اللفظية) ، وعمل الشاعر او سياقه الشعرى الخاص هو الكفيل باعادة التوازن في هذا الصراع من اجل بقاء الجسد السياسي اى المدينة •

ويظهر في لحظة ما في النص الشعرى السؤال المهم بالنسبة لفهم دانتي : ما النتائج السياسية للابداع الشعرى الخاص بدانتي ، ذلك الابداع الذى كان نتيجة عواطفه تجاه بياتريش ؟ وتبدو دلالة هذا السؤال في الجزء الخاص بالجحيم • مادام الشعر يستخدم صورا بلاغية ليصف أشياء من العالم في حين أن علم اللاهوت — طبقا لما جاء على لسان توماس الاكويني — يستعمل هذه الصور للوصول الى المعرفة الكاملة ، فان الشاعر يدعو الى الانحراف الذهني بطرحه تشبيهات مضللة تغرى وتبعد عن الحقائق • ويبدو ان الشاعر الايطالي يطالب برفع هذا الجور عن كاهل الأدباء بعد أن هزه منظر برونيه السادومي وهو مغطى بالرماد بعد حرقه ، وهو الذى كان يتألق في حياته بصوره الشعرية واستخداماته اللفظية ، التي حفظت اسمه من الفناء ، وبالرغم من فحة الشاعر وسبه لاهل فلورنسا فان دانتي يحاول ان يدمجه في الصلة بين الأفراد والمجتمع التي كان يعتبرها مقدسة • هنا يكمن اللبس بين ما يريده وما يحاربه ، فهو يريد من لغته ان تستطيع التعبير عن بعض القيم الاخلاقية ، مثل فضيلة التواضـــع التي لم تكن الوسائل اللغوية تسمح بالتعبير عنها ، والارتباط بالمدنية ، وعدم الدخول في زمرة المنشقين •

ويتوصل البحث الى أن دانتي كان راغبا في التغيير — فهو من أوائل من استخدم الايطالية •• في القرن الخامس عشر — ولكنه كشاعر مرتبط بعالم مســيحي يحذر من عبادة المكتوب أو النص ، تلك التي أصابت برســيان Priscien المذكور في هذا النشــيد • ولذا فانه يظهر في الجحيم ، في حين نجد دوناتوس ، مؤلف القواعد التي تحمل اسمه ، ينعم في الجنة لانه لم يستعبد للحرف او « الجراما » •

★ ★ ★

وفي مقال عن الكل المتجزىء — او قراءة ثانية للكوميديا الانسانية — يرتكز البحث على :

١ — محاولة الاحاطة بشـــكل القراءة عند بلزاك من خلال نص « ملهمة المقاطعة » •

٢ — اختراق النص المحكم التأليف ، الذي لا يترك ثغرات دون ان يملاها بثقوب نصية ، بحثا عن أمور خفية ، لا تدرك للوهلة الاولى •

ويطبق الباحث « نظرية الفراغات » لابراز عيوب ازدحام النص الذى يرجع الى الميل النرجسي لدى المؤلف ، ذلك الميل الذي يدفعه الى اكتشاف الغموض بنفسه ، أو كما يقول بلزاك في مقدمة « الأوهام الضائعة »

« الا ينبغي للفنان ، كي يكون جديرا بالثنـــاء ، أن يدرس العلل الكامنة وراء الآثار الاجتماعية ، فيلتقط المعنى المستتر في هذا التشكيل الضخم من الصـور والشـهوات والأحداث ؟ » ولذلك يقع قارىء بلزاك تحت وصايته فلا يسـمح له بالتحرر الا في اطار الحدوتة • أو توقع الحدث ، دون ان يفلت من معطيات السـياق • ولذا يعمق البـاحث التحليل ، ويجد أنه ان كان من العسـير على مسـتوى الجملة المنظومة افتراض معان لم يقصــدها بلزاك ، فانه من الممكن ، على مستوى عملية السرد ، أن نستكشف بعض اسرار الكتابة البلزاكية • وذلك ما أوضحه ادجار الان بو قبل جاك لاكان عندما قال : « ان قدرات الفكر التي نعرفها بالفاظ تحليلية غير قابلة للتحليل في ذاتها • فنحن لا نقيمها الا من خلال نتائجها » ويؤدي ذلك الى افتراض أن مصدر المتعة عند بلزاك يرجع الى وجود فجوات في بنائه الضخم • واذا كان القارىء المعاصر لبلزاك لم يلتفت الى هذه الفجوات بسبب الايديولوجية الســائدة ، التي كانت كتابات بلزاك تؤيدها (على سبيل المثال استلهامه أنماطا من علم الاحياء الحديث الظهور وتطبيقه على كتاباته) ، فان القارىء الحالي ، وقد تهدم لديه الكثير من ميثولوجيات القرن الماضي ، من حقه ان يبحث عن قراءة مختلفة لنصوص بلزاك ، خصوصا اذا تمت هذه القراءة في ضوء المقارنة بنصوص الرواية الحديثة التي استغنت عن التعليق والتفسيرات السببية والوحدة العضوية وفتتت الوحدة الى جزئيات فاصبح « المتناثر كالمتكامل له نفس النصيب من الحظ » في مواجهة الظروف • بل يصبح الجـزء عند الروائيين الجدد هو السمة الأساسية للمعرفة التي أصبحت مليئة بالثغرات كما صارت تعتمد على ذاكرة مكونة من شتات • وقد أوضح كلود سيمون في روايته «الريح» ذلك بقوله : « ان المعرفة الجزئية ، الناقصة ، الناتجة عن مجموعة صـور قصيرة ، معتمة ، وعن كلمات لم تدرك تماما ، وعن مشاعر لم تتبلور بعد ، مليئة بالثغرات ، وبالفراغات التي تحـاول تجاوزها بالخيـال والتعريف المنطقي ، فتعالجها بمجموعة من الاستنتاجات • وها نحن الآن ، بعد أن انتهى كل شيء ، نحاول ان نستعيد ماحدث ، كمن يحاول ان يلصق بقايا مرآة متناثرة ناقصة ، فلا يتوصل الا الى نتيجة ضئيلة ، حمقاء • ان ذهننا يدفعنا دفعا ، بكل وسيلة ممكنة ، الى ايجاد معنى أو تتابع منطقي للأسـباب والنتائج ، ومع ذلك لا نستطيع أن ندرك الا الأطياف » • وحتى اذا استعان الروائي بالأجزاء المتناثرة ، كمـا يفعل البـاحث الأثرى وهو ينقب عن الجزئيات ، فان كل ما يصل اليه ليس سوى واقع ناقص •

واذا كانت أعمال بلزاك تخفي عمليات الترميم التي قام بها باعتباره مؤرخا للمجتمع ، فان هذه الأعمال تظل تنطوى على ثغرات ، فقد أراد بلزاك أن يضع « كلا كبيرا في مواجهة ثقب كبير • »

والواقع أن مثل هذه القراءة لأعمال بلزاك ، بما تقوم عليه من هدم فكرة الوحدة العضوية التقليدية في الكوميديا الانسانية ، انما ترجع الى ماشرى Machery في كتاب « نحو نظرية في انتاج الأدب » الذى صدر عام ١٩٧٤ • ولكن كاتب هذا المقال عن بلزاك يذكرنا أنه يبدأ من ماشرى فحســب ، ثم ينطلق بعيدا عنه بالأســئلة التي يطرحهـا على أعمال بلزاك • وهي أسئلة تهدف الى نتائج أكثر دقـة ، وتتجه نحو صيغ من مثل : الى متى يستطيع النص ان يجاهر بالمعرفة الشاملة ؟ ومتى تنتفي من هذه المعرفة صفة الشمول ؟

وفي البحث الخاص « ببروست المتعــدد الجوانب — او محاولة لقراءة الألفاظ الدالة على الانحراف » ، يتساءل كاتب هذا البحث عن التعدد وهل يقع تحت لواء التحليل النفسى وتفسيرات فرويد أم أنه ينبع من لذة النص والاستخدامات اللفظية ؟

ويبدأ الباحث باستعراض المقطع الأول من « البحث عن الزمن الضائع » وهو المقطع الذى يصف عملية الاستيقاظ من النوم وبداية بزوغ الاحساس

بالحياة تلك التي يصفها بروست بقوله : « يتردد الراوي او القصاص على اعتاب الازمنة والأشكال » هل يعتبر التعدد في الصور الدالة على الاحاسيس دليلا على الانحراف ؟ ان هذا الانسان النائم محاط بالمكان والزمان والشخصية والجنس دون أن يستبعد من العناصر عنصرا آخر فالتعدد هنا عملية بلورة لشكل او أكثر ، وليس عملية توليد شكل من شكل . ان عمل الروائي ينصب فقط على الاختيار . ان الكتابة عملية اختيار واستبعاد وتمييز واستبعاد عن مقاطع لم تستخدم . ولذلك فالتعدد يطارد المعاني ليضعها في قوالبه الخاصة . وامعانا في البحث يطرق بروست أبواب الموسيقى والرسم مستوحيا منها مفردات تساعده في تشكيل مادته . وقد حاول كاتب المقال أن يكشف عن نتائج انعكاس الاستخدامات الموسيقية على تدرجات المعنى فتوصل الى أنها تسبب وضعا مزدوجا ، حالة عصبية وشعورا بالعظمة ، يولد كلاهما نوعا من التعدد .

ثم يسترسل الكاتب في استشراف أنواع التعدد الأخرى ، فيتطرق الى المؤثرات الانطباعية التي يصفها بروست بأنها اشبه بالاختيار عند العالم. وانطلاقا من ذلك يبدو «البحث عن الزمن الضائع» كما لو كان «زمن البحث» عن ثقل الاشياء على الكلمات ، « فالانطباع .. معيار الحقيقة » والانطباع الذي يبحث عنه الكاتب اشبه بالعلاقة عند سوسير ، له وحدة ذات وجهين، ولكنه يختلف عن العلاقة في أنه لايحتوي على مفهوم في صورة صوتية ، فهو ايبي « البصمة الصوتية منطبعة على مثالية المفهوم » . انه ليس وحدة نفسية ذات وجهين ولكنه انطباع موحد ممتزج . ولذلك لايتسم مبدأ التعدد عند بروست بالانحراف ، أعني الانحراف الذي يقصده فرويد او لاكان ، ذلك لأن الهدف الملح من التعدد هو البحث عن متعة لا ترتبط بقانون ، بل توجد في تجاويف الرمز ، حيث لايغدو للقانون معنى ، وحيث لا يخضع الجوهر لأي قانون .

★ ★ ★

وتستهل المناقشات النقدية التي دارت حول نظرية الشعر ، في القسم الثاني من عدد المجلة ، بحوار عن « الرومانسية واللغة الشعرية » . لقد اثبتت الكتابات الأخيرة لتودوروف وجينيت أن الغالبية العظمى من النظريات الابداعية الحالية مرتبطة بالنظرية الرومانسية كما تمثلت في حلقة الدراسات التي عقدت في اينا منذ مائة وسبعين عاما . وفي هذا المجال يبدي كاتب المقال اعتراضا مؤداه ان نظرية الابداع الرومانسية ليست نظرية وضعية بل نظرية فلسفية ، كما ان الدولكيب او الرأي السائد في النظرية الابداعية المعاصرة ترتبط بتأكيد السياق العلمي على نحو لايتفق مع الأسس الرومانسية ويطرح كاتب المقال سؤالا عن مدى الفاعلية اللغوية لبعض النظريات الحالية للغة الشعرية . ان محور النظرية الرومانسية يتركز في تأكيد مزدوج بوجود لغة شعرية من ناحية وسمة حراكية لهذه اللغة من ناحية اخرى . واذا عدنا الى السؤال عن القرائن اللغوية لمفهوم هدف العلامة اللغوية في الشعر ، والفاعلية اللغوية لمفهوم اللغة الشعرية ، وجدنا ان النظريات الابداعية المعاصرة تتشابه في نقاط ، هي :

١ ـ ان الشعر نشاط انساني من نوع راق .

٢ ـ ان للشعر علاقة متميزة بالحقيقة تفتقر اليها اشكال المعرفة الانسانية الأخرى .

٣ ـ ان العلاقة بين الشعر واللغة الدارجة هي نفس العلاقة القائمة بين اي فن والمادة الخاصة به ، فاللغة اليومية بالنسبة الى الشاعر كالحجر بالنسبة الى النحات .

٤ ـ ان الشعر لغة مستقلة عن اللغة اليومية . ان اللغة الشعرية جوهر الشعر وهي جواهر اللغة ذاتها . ولكن سمات الشعر الأساسية هي اللزوم ، او عدم التعدي بالمعنى اللغوي ، والحراكية (فهو يعلو فوق اعتباطية اللغة ـ الوسيلة) .

٥ ـ ان رقي الشعر وعلاقته بالحقيقة انعكاس لتميز لغته .

ويستعرض كاتب المقال تاريخ الطبيعة الحراكية لنظرية الشعر . فيجدها في أعمال جميع الشعراء الذين جاءوا في أعقاب الحركة الرومانسية ، من أمثال ريمبو ومالرميه وفاليري وكلوديل ويونج وغيرهم . ان الخيال الكراتيلي (أي الحراكي ـ نسبة الى كراتيل) وكما جاء على لسان جينيت ، يمكن أن يتخذ اشكالا مختلفة ، ويركز على عناصر مختلفة (جزئيات حروف او جزئيات أصوات) وترتبط هذه السمة الحراكية ، ايضا ، بنظرية الابداع في البنيوية اللغوية .

ولكن ما معنى الحراكية Motivation انها تنسحب على ظواهر مختلفة كالتالي :

(أ) حراكية افقية بين المعاني

(ب) حراكية راسية بين اللفظ ومدلوله

(ج) حراكية عليا تتجاوز اللغة ، فتربط بين العلامة الشاملة والمدلول .

وتكمن الامكانية الأولى (الحراكية الأفقية) التي لاحظها ياكوبسن في اسقاط المحور البرادجمي ، أي محور الاستبدال ، على المحور السينتاجمي ، أي محور التتابع ، أو محور المترادفات المتكررة على محور المترادفات التقابلية .

اما الامكانية الثانية (الحراكية الراسية) فقد عبر عنها فوناجي Fonagy في كتاب « اللغة الشعرية ـ الشكل والوظيفة » ، حيث يؤكد القيمة الشاملة للرمز فيقول : « انما نستخدم الكلمات ، في الاستعمال اليومي الدارج ، كعلامات متعارف عليها ، دون أن نلتفت الى حركات الاعضاء الصوتية ، أو نهتم بالانتقال من صوت الى صوت ، فتضيع ديناميكية الاصوات في الكلمات . واذا كانت فاعلية المجال الصوتي للغة تضيع في اللغة اليومية فانها تبرز في الشعر ، حيث تصبح أكثر حساسية للرياضة الصوتية ، تلك التي يطلق عليها الشاعر والناقد الفرنسي اندريه سبير «الرقص بالفم» أما الامكانية الثالثة (الحراكية) العليا فنجدها في امكانية ربط العلاقة بالمدلول أي بالواقع ، ومثال هذه الامكانية مرتبط باستعمال الكلمات التي يوحي لفظها بمدلولها Onomatopees .

ويورد كاتب المقال ، بعد ذلك ، عدة ملاحظات على هذه الأنواع من الحراكية ثم يتساءل ، في نهاية كلامه ، عما اذا كان من الأفضل العودة الى نظرية ابداعية ، لا يكون محورها الأساسي علم اللغة ، بل يستعمل هذا العلم كوسيلة استقراء جزئية فحسب ، وليس كقانون أو نموذج . وبذلك يعاد النظر في العلاقة بين الشعر والنثر ، أي بين الوظيفة الجمالية للكلمة الأدبية والمجاميع الوظيفية اللغوية وغير اللغوية ، فتكف النظرية عن التعامل مع النص باعتباره عالما مغلقا ، وتدخل وجهة نظر خارجة عنه تسمح باستنباط العديد من العلاقات التي تتداخل في كل نص . ولكن الخطر يكمن ، هنا ، في امكانية العودة الى نظريات ابداعية ، كتلك التي تعودنا عليها من قبل .

★ ★ ★

وفي مقال نقدي يقارن بين ماليرب Malherbe فقيه الكلاسية الفرنسية ومدى امكانية القراءة المعاصرة له ـ يتعرض كاتب المقال لقضية هامة يستلهمها من دراسة جيرارجينيت Genette للنظرية الابداعية عند ياكوبسن فيقول : « تهيمن على الوعي الشعري المعاصر مبادىء الترادف والحراكية . ان لغتنا الشعرية لغة ما . ولنتخيل ، لكي ندلل على ما نقول ، ما الذي يمكن ان يظنه ماليرب ، وهو عدو التكرار ، في مسألة التماثل الشاملة التي تعم الانتاج المعاصر . لقد كان مبدأ الاختلاف والتماثل هو المبدأ المسيطر على فن الشعر التقليدي ، لو استثنينا بعض الصور المتقابلة ، أو بعض تراكيب المحاكاة . ان نظرية ابداعية تعتمد على « شيطان التماثل » انما هي رومانسية ورمزية الى أقصى درجة ، ولذلك فهي نظرية معاصرة ، ولكنها ليست معاصرة تماما لأنها نظرية أبدية » .

ويتساءل كاتب المقال عن وضع ماليرب اتجاه هذا التأكيد ؟ ويبدو

بوسيع امر أغفله جيرار جينيت ، وهو مبدأ اسقاط محور الترادف على محور الاختيار عند ياكوبسن • لقد نظر الى هذا المبدأ باعتباره مجرد مقياس لمعرفة درجة الشاعرية ، ولكن صاحب المقال ينظر اليه باعتباره الجوهر الحقيقي لنظرية ياكوبسن • وهو يرى أن هـــذه النظرية يمكن تلخيصها فى اربع نقاط ، تصلح لمواجهة مؤلفات ماليرب • أما هذه النقاط فهى :

(ا) لكى تشكل مجموعة من الجمل الفردية سياقا ذا معنى فان علينا اخضاعها الى مجموعة من القيود ذات طبيعة دلالية وبراجماتية •

(ب) لكى تشكل مجموعة من الجمل نصا شعريا فان علينا اخضاعها الى مبـدأ تنظيم مختلف ، يقوم على تشييد علاقات ترادف بين عـدة نقاط من المجموعة • هذه العلاقات «سطحية» بمعنى من المعانى فيما يتصل بالمستويات الصوتية والمورفولوجية والتنظيمية •

(جـ) من الممكن استنباط علاقات اكثر محلية ، او اقل خضوعا للقيود الشعرية ، فى عمـــل فردى او قصيدة ، اى علاقات تتحرك فى مستويات تختلف عن المستويات المتعارف عليها ، وان التقت معها فى الطابع الشكلى •

(د) تؤدى علاقات الترادف الموجودة فى المستويات السطحية (بعد من حيث تشابكها مع العلاقات التنظيمية والدلالية والبراجماتية (الموجودة فى ا) الى ابراز « آثار معنى » من نوع يختلف عن المضـــامين الدلالية ـ البراجماتية (المحددة فى ا) • ان « آثار المعنى » او الآثار الرمزية يمكن ان تلعب دورا مهما فى تفسير القصيدة •

ويقدم صاحب المقال بعض الملاحظات على هذه النقاط ، تشير الى واحدة منها ، وهى الخاصة بالتماثل بين الصوت والمعنى ، وهى ملاحظة لاتبدى رأيا فيما اذا كانت العلامة اعتباطية (هرموجين Hermogene) أو حراكية Cratyle • وعندما يعود صاحب المقال الى ماليرب فانه يلاحظ انه يخضع الهامه لقيود الكتابة الشعرية • ويقدم صاحب المقال بعض الأمثلة التى نستشف منها وجود تماثل فى التراكيب الشعرية عند منظر الشعر الكلاسى •

ويخلص من بحثه الى القول بأن أهم عائق للازدهار الجاد للدراسات الشعرية المعاصرة يكمن فى هذه الاحكام النظرية التى تستخدم قوالب « التاريخية ، فتحرمنا من القراءة المثمرة •

أما الدراسة الثالثة فهى تحليل تطبيقى لقصائد مختلفة ، أولها قصيدة « شموس غاربة » لبول فرلين التى يسميها صاحب الدراسة « قصيدة الانتظار المجهض » ، ويحاول كاتب التحليل أن يطوق بنيتها العقلانية ، التى تحكم التراكيب اللغوية للقصيدة بأكملها • وقد وجد الكاتب هـــذه البنية فى استنباط الأضداد فى النص الشعرى ، وهو ينهج فاليرى عندما يقول : « يجب أن نتخلص من العمل الى القناع ومن القناع الى الآلة • »

أما الدراسة الرابعة فهى بعنوان « تحريفات نصية » وهو عنوان يرتبط بما صاغه ميشيل ليريس فى « القاموس » • وواضح من الاسم أن المؤلف يتلاعب بالتراكيب اللفظية ويستطرد فى تنويعات على جزئيات من حروف كما لو كان يبغى احداث تشويهات فى المعنى ، كما يحدث فى مرايا الملاهى ، مما يساعد على ابراز قوانين « الاختلاف » بالمعنى المعاصر •

أما الدراسة الأخيرة فتحاول استشراف معنى الشعر الملموس (عكس الشعر التجريدى بالمعنى الواقعى) فانها تعتمد على تنظير يقوم على :

(ا) فن ابداع الشكل (خاصة المرئى منه)

(ب) فن ابداع المعنى •

وتبلص الدراسة الى أن الشعر الملموس ، أو الواقعى ، ليس سوى توظيف لواقع شعرى يبدو كأنه يتعارض مع فن الشعر العام •

لقد حاولت ، جاهدة ، أن أبسط المحتوى الفكرى الصعب للعدد الأخير من مجلة « نظرية الابداع الفنى » Poetique • وأرجو أن اقدم ، فى المرات القادمة ، عرضا اوسع ، يشمل أكثر من مجلة ، ويمثل اكثر من اتجاه •

● تراث الاسلام (بقية)

وبالرغم من الأفكار التى طرحها هذا البحث فهو كما يقول المعربان :

« دراسة نظرية حرفية لاتفيد كثيرا فى التعريف بالفكر السياسى الاسلامى » •

ويأتى الفصل الأخير من الكتاب ، وهـــو الذى يتناول الحديث عن العلوم والموسيقى • وهو فصل كبير متنوع الموضوعات ، من علوم طبية ، الى فلك وبصريات ، الى موسيقى •

وكان الهـــدف الرئيسى منه هو توضيح الأثر الذى خلفه المسلمون فى العصـــور الوسطى لدى الغرب فى كل هذه الميادين ، وان ظهر بعض التحيز والمغالطات أيضا فى هذا الفصل الذى يكاد يكون مرتبطا بسائر موضوعات الكتاب ، من حيث الحقب الزمنية وتداخلها •• فهنـــا يذكر البلدان التى دخلها الاسلام ثقافيا أو بحد السيف ، وما تركه فيها من بصمات ، ابتداء من فكره الدينى وعقيدته، وانتهاء بثقافاته بكل أنواعها •

والحقيقة ان الكتاب يحتاج الى اكثر من دراسة وتوضيح ، وهو جدير بالقراءة ، بغض النظر عن كل ماجاء فيه من أفكار مناهضة للاسلام •• فيكفى ان تعرف مفهوم الغير عنك حتى تتاكد من نوعية هذا المفهوم •• وتتاهب لكل ما هو موجه نحوك من تشكيك فى حضارتك وفكرك •

والأمر الجدير بالاحترام هنا هو الجهد العظيم الذى قام بهـا مترجمو هذا الكتاب الموسوعى ، وما أضـــافوه اليه فى تعليقاتهم وحواشيهم التى زادت من قيمته •

الرسائل الجامعية

عرض لبعض الرسائل

ثناء أنس الوجود

● ● ظفر موضوع بدايات المسرح العربي بكثير من اهتمام الدارسين ، واختلفت الآراء حول تفاصيل هذه البداية ، كذلك رأينا كثيرا من الآراء التى تدور حول ريادة المسرح المصرى .

فقد ظهر الكثير من الدراسات الأدبية والتاريخية حول رواد المسرح المصرى وبصفة خاصة يعقوب صنوع ، لعل اشهرها تلك الدراسة التى قام بها الدكتور ابراهيم عبده فى كتابه « أبو نظارة ، امام الصحافة الفكاهية المصورة وزعيم المسرح فى مصر » مركزا بصفة خاصة على صحافته الفكاهية المصورة ، كذلك تلك المقالة التى نشرها الدكتور أنور لوقا فى الستينيات فى مجلة « المجلة » حول مسرح صنوع ، ثم هناك الدراسة التوثيقية التجميعية التى قام بها الدكتور محمد يوسف نجم وجمع فيها سبع مسرحيات لصنوع ونشرها ، وغير ذلك كثير من الدراسات التى تتعرض لدراسة المسرح العربى بخاصة فى بداياته .

● ● وثمة دراسة حديثة جدا تعود بنا مرة أخرى الى يعقوب صنوع ـ قامت بها الباحثة نجوى ابراهيم عانوس لنيل درجة الماجستير فى الآداب واشرف عليها الأستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل .

وضعت الباحثة لنفسها هدفا من الرسالة تريد تحقيقه ، وهو تقديم دراسة متكاملة عن يعقوب صنوع ، حياته الشخصية ومسرحه ، بوصفه رائد الحركة المسرحية فى مصر . وفى سبيل تحقيق هذا الهدف قسمت الباحثة رسالتها الى ثلاثة أبواب ، خصصت الباب الأول منها لدراسة حياة يعقوب صنوع الشخصية ، والمؤثرات المختلفة فى حياته ، وقدراته الابداعية ، وهذا الجزء من الرسالة تقليدى يلجأ اليه الباحثون بعامة فى الرسائل ، وقد يكون خصبا ومفيدا فى بعض الدراسات وقد يشكل عبئا لا غناء فيه فى البعض الآخر . وفى هذه الرسالة ربما مثل هذا الجزء المدخل الطبيعى الذى نلج منه الى عالم صنوع المسرحى .

وفى نفس الباب أجرت الباحثة دراسة سريعة لمسرحيات صنوع من حيث وضعيتها وتاريخ كتابتها وتاريخ عرضها ، وطبيعة هذه المسرحيات من حيث منحاها الاجتماعى أو السياسى او كلاهما معا . وكذلك الأمر بالنسبة لكتابات صنوع الدرامية الأخرى ، مثل لعباته التياترية ومحاوراته ونوادره . وهذا الباب بصفة عامة لا يمثل مركز الثقل العلمى فى الرسالة وان كان يمهد للتحليل والتوثيق العلمى الذى قامت به الباحثة فى الفصول التالية . وفى الباب الثانى تعرض الباحثة للمصادر الفنية التى شكلت روافد مسرح صنوع ، سواء أكانت هذه المصادر شعبية استمدها صنوع من البيئة المحلية مثل فن الأراجوز والمنشد وشاعر الربابة ، بالاضافة الى ظهور الشخصيات الشعبية النمطية فى مسرحه ، مثل شخصية الفلاح المصرى المغلوب على أمره ، أو شخصية شيخ الحارة المستبد ، أم كانت مصادر غربية ، فقد تأثر صنوع بثلاثة من كتاب المسرح الغربى على وجه التحديد ، كما تثبت الباحثة ، وهم موليير وجولدونى وشريدان ، الذين أسهم كل منهم بنصيب فى التأثير فى مسرحياته ، سواء عن طريق محاكاة مسرحياتهم ، أو فى **توظيف المسرح من أجل هدف محدد ، أو استخدام اللغة العامية ولهجاتها المختلفة . وقد اثبتت الباحثة هذا التأثير المحلى والغربى فى مسرح صنوع من خلال تحليل استوعب مسرحياته المختلفة وأعماله الدرامية .**

ويمثل الباب الأخير من الرسالة الجهد العلمى الخاص بالباحثة فى هذه الرسالة ، فقد قدمت فيه دراسة مركزة

حول نتاج صنوع المسرحي بصفة عامة ، فتعرضت لاستخدام صنوع لمصطلحي المسرح والمسرحية ، وتقسيم مسرحياته الى فصول ومشاهد تقسيما فنيا • كذلك تعرضت في هذا الباب لدراسة بناء الشخصيات المسرحية عنده من حيث واقعيتها ووظائفها وأنماطها المباشرة ونمطيتها ، وختمت هذا الفصل الجيد بدراسة مستفيضة للغة المسرح ومشـــكلات الحوار عند صنوع •

وتمتاز هـذه الدراســة بانها افردت جزءا مســتقلا الكتابات صنوع الدرامية ، مثل اللعبات التياترية والمحاورات والنوادر ، وهي الكتابات التي لم تاخذ شــكل المسرحيات الكاملة ولذلك لم تحظ باهتمام الدارسين من قبل • وقد نجحت الباحثة من خلال هذا الباب الى حد كبير ـ بفضل طموحهـــا وحماســـتها ـ في تقديم تعريف دقيق لتقنية المسرحية عند صنوع ، ومدى انسجام هذه التقنية أو تعارضها مع اهداف الكاتب الوضوعية •

واخيرا فاذا لم يكن لهذه الرسالة من فضـــل ســـوى توثيق أعمال صنوع المسرحية ، والكشف عن أعمال أخرى لم يكن قد تم التوصل اليها حتى الآن ، مثل مسرحية الزوج الخائن وغيرها من الأعمـــال الدرامية لصنوع ، وهى مهمة شاقة بسبب بعد الحقبة الزمنية نسبيا ، وصعوبة الحصول على مصادر للتوثيق ـ اذا لم يكن لها فضل سوى هذا ، فانه يكفيها لكى ترتفع الى مستوى الأعمال الجادة والجيدة معا •

● ● ونترك صنوع والمسرح جانبا لكى نستعرض رســـالة اخرى نوقشت منذ أشهر قليلة حول بيرم التونسى وأزجاله • واحقاقا للحق لم تكن هذه الرسالة هى العمل الجـــامعي الأول الذي تناول بيرم التونسي • فقد سبقت باحثة أخرى فى سنة ٧٩ برســـالة للدكتوراه عن بيرم التونسي ودوره في الصحافة المصرية ، ولكنها ـ كما يتضح من عنوانها ـ تنحو منحى اعلاميا ، ولا تهدف منـــذ البداية الى تحليل جماليات العمل الفنى عند بيرم التونسى •

اذن فالرسالة التى قدمها الباحث « يسرى العزب » باشراف المرحوم الأستاذ الدكتور ـ عبد العزيز الأهواني تعد من الناحية الواقعية الرسالة الأولى من هذه الزاوية من حيث تناولها لأزجال بيرم التونسى فى دراسة فنية •

وفارق كبير بين ما يأخذ به الباحث نفســـه وبين ما يتوصـــل اليه من نتائج ، او ما يحقق فى النهاية من اهداف وهو ما يسميه الفقهاء بالفرق بين « التحمل » وبين « الأداء » • فهذه الرسالة موضوع العرض ارادت ان تدرس ازجال بيرم دراسة فنية ، فاذا بها تلهث وراء دراسة احصائية وصفية ، لا تقدم جديدا ، ولا تخرج عن طبيعة المقالات الصحفية غير المتخصصة التى تضج بها الصحف فى العادة عند اقتراب ذكرى بيرم التونسى • ولا وجه للمقارنة بين تفوق الأعمال الكاملة الموثقة التى نشرها المرحوم الأستاذ رشدى صالح فى عامى ٧٦ ، ٧٧ ، وبين هذه الرسالة •

وتضم الرســـالة بابين كبيرين يقعان فيما يقرب من اربعمائة صفحة ، تسبقهما ديباجة تعد بالكثير الخصب • ويحتل الجزء التاريخى التقليدى بابا باكمله منهما ، خصصه الباحث لدراسة حياة الشاعر وثقافته وآثاره ، ثم تناول نتاجه الأدبى بصفة عامة من شعر وزجل ومقامات ومقالات وأغنيات وأوبريت وفوازير الخ •• وذلك فى دراسة وصفية سردية لاتقف على اشـــكالية ، ولا تثير جدلا حول قضية بعينها • ثم ينهى الباحث هذا الفصل الكبير بدراســـة احصائية قدم فيها أزجـــال بيرم التونسى بعد أن جشـــم نفسه ـ على أساس لا أفهمه ـ عناء تقسيم هذه الأزجال الى أزجال ما قبل المنفى ، وأزجال فى أثناء المنفى ، وأزجال مابعد المنفى ، حتى بدا أن هذا المنفى هو المتغير الأصيل والعامل الثابت فى تشكيل نبرة الشعر عند بيرم وتغيرها ، على الرغم من أن تداعيات المنفى مثلا قد تصبح ذات تأثير أكثر وضوحا فى أشعار بيرم فى مرحلة ما بعد المنفى ، وهى المرحلة التى تصور الباحث أنهـــا تمثل الاستقرار النفسى والمهادنة فى شعره •

أما الباب الثاني ، وهو خاص بالدراســـة الفنية ، فيتصب على دراســـة ، أو فلنســـمها محاولة من الباحث لدراسة أدوات التشكيل الجمالى عند بيرم ، ومدى قربها أو بعدهـــا من موســـيقى الشعر الفصيح ، وفهم جوانب التجديد التى أضافهـــا بيرم فى مجال الوزن والقافية • فالباحث اذن يتناول موسيقى الأزجال عند بيرم فى دراسة مقارنة مع الأوزان العروضية للشعر الفصيح ، ومثل هذا الموضوع قد لا يطرح جديدا ، فقد ناقشت رســـائل عدة ودراسات كثيرة، الفروق بين الشعر العامى والشعر الفصيح، وكان بامكان الباحث القاء الضـــوء بصفة خاصة على البنية الموسيقية عند بيرم ، بوصفها وحدة قائمة بذاتها ، مادام قد رأى فى الموســـيقى عنده شيئا لافتا للنظر ، وتحليل أسباب هذا التفرد ، وعناصر الجمال فيها • أما ما قام به الباحث فيعد من باب تحصيل الحاصل • فلابد من فروق بين البنية الموسيقية للشعر الفصيح والشـــعر العامى من ناحية ، ومن ناحية أخرى لابد أن يكون بيرم قد أدخل بعض التغيير على هـــذه الأوزان ، خصـــوصـــا وهو يطوع اللغة والصورة والموسيقى لمعالجة القضايا المتفجرة التى عاصرها •

أما الفصل الثانى من هـــذا الباب فيتناول الصـــورة الشعرية فى أزجال بيرم وهذا الفصل يشتمل على ما أسماه الباحث « الصور الكبرى » أو « الصور البشرية » فى أزجال بيرم • ولا أدرى سبب هذه التسمية ، هل ترجع الى أن هذه الأزجال تشتمل على قطاع واسع من الحياة يمثل البشر فيه عنصرا أساسيا ؟ •• كذلك قدم الباحث دراسة مغرقة فى التقليدية حول عناصر تشكيل « الصورة الكبرى » مثل التشبيه والاستعارة والكناية وغيرها وواضح أن معلومات الباحث فى هذا الفصل بشأن الصورة ، قديمة جدا وتحتاج الى مزيد من الاخصـــاب ، خصوصا فى مجـــال الصـــورة الشعرية •

والفصل الثالث في هذه الدراسة يتناول البناء الفني في اشكال التعبير الشعبي عند بيرم • وقد رصد الباحث هذه الأشكال في أربعة ، هي القصـيدة والموال والقصة والمنظومة ذات اللازمة المتكررة ، ثم قام بتصنيف أزجال بيرم تحت هذه الأشكال الاربعة •

واذا كان الحال كذلك فان ما توصل اليه الباحث من نتائج لابد أن يقع في نطاق تحصيل الحاصل ، مع انه قدم خاتمة لبحثه تحتوى على مجموعة من النتائج المصنفة تحت ما أسماه بالتجديد في الأوزان والتجديد في البناء والتجديد في الصورة ، وكانت هذه النتائج التقليدية بمثابة النهاية الطبيعية ، اذ الزم الباحث نفسه منذ البداية بمهمة صعبة تنوء الرسـالة قبل قدراته بحملها • فكل باب من أبواب الرسالة ، بل كل فصل منها ، يمكن أن يكون موضـوعا قائما بذاته لرسالة جامعية ، ناهيك عن اللغة والتركيبات اللغوية ، وهو الجانب الذى أغفله الباحث • على الرغم من ان التركيبة اللغوية عند بيرم ذات طبيعة خاصة ، الى الحد الذى كان يخشى فيه من عاميـة بيرم على الفصحى • وربما كانت الحسنة الوحيدة التي قدمها الباحث في هذه الرسالة هي انه اسـتطاع توثيق ٧٤ قصيدة زجلية لبيرم اغفلتها الأعمال الكاملة له ، وان كان من ناحية اخرى قد اغلق الباب أمام تسجيل رسالة جامعية أخرى تحمل نفس العنوان قد تكون أكثر كفاءة •

● ومن الأدب الشعبى ننطلق الى موضوع طريف لرسالة في الأدب المقارن قدمها الباحث حسن عباس لنيـل درجة الماجستير في الآداب ، باشراف الأستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل وشارك في الاشراف الأستاذ الدكتور كامل متولى ، وموضـوع الرسالة هو « حى بن يقظان وروبنسون كروزو ـ دراسـة مقارنة » •

يقول الباحث صاحب الرسالة : « ان أقصى ما ترجوه هذه الدراسة هو أن تسهم في الاجابة عن سؤال كثر ترديده وهو هل كان لقصة حى بن يقظان لابن طفيل تأثير في رواية روبنسون كروزو لدانيال ديفو ؟ » •

ومن خلال دراسة مسـتفيضة تقع في ثلاثة أبواب كبيرة ، حاول صاحب هذه الرسالة الاجابة عن هذا السؤال • وقد تتبع الباحث في الباب الأول من الدراسة حياة ابن طفيل الشخصية ، والمؤثرات التي عملت في فكره • ثم تناول بالتحليل قصة حى بن يقظان ، وبعد ذلك تناول حياة الكاتب الانجليزى دانيال ديفو الشخصية والمؤثرات التي عملت في فكره ، وقصةروبنسون كروزو • وهو باب تاريخى يعتمد على التجميع ، ولذلك احتجبت فيه شخصية الباحث الى حد كبير • أما الباب الثاني من الرسالة فيتتبع فيه الباحث الصلات التاريخية والمصـادر محتملة التأثير التي يمكن ان تكون قد أسهمت في نقل تأثير حى بن يقظان الى روبنسون كروزو • وقد اثبت الباحث في هذا الباب وجود تأثير عربى من ابن طفيل على دانيال ديفو ، فقد ترجمت قصة حى بن يقظان الى اللغة اللاتينية والى الانجليزية ، عدة مرات خلال حياة دانيال ديفو نفسه • وقد حصر الباحث هذا التأثير القوى في مجموعة كبيرة من أوجه الشبه التي توصل اليها في الباب الثالث والأخير من الرسالة ، والذى يعد متضمنا مع الباب الثاني الاجابة عن السؤال الذى طرحه الباحث في المقدمة •

ولعله يكون من المفيد ان ننظر مع الباحث في بعض النتائج التي توصل اليها في هذه الدراسة واهمها • أن الباحث راى أن كلتا القصتين تنتمى الى الأدب الطوباتى النزعة من ناحية ، ولكنهما تختلفان عنه في أن كلتيهما تعنى بالفرد والنموذج الأمثل الذى ينبغى أن يكون عليه الفرد • وهذا المفهوم يخالف المفهوم الشائع في المدن المثالية، مثل جمهورية أفلاطون • وقد استنتج الباحث من الشبه في الشكل والمضمون والغاية التي سعى اليها كل من البطلين في العملين ـ استنتج أن تكون قصة حى بن يقظان هى المثال الذى احتذاه ديفو في روايته • كذلك تشابه العملان في فرض العزلة على البطلين ، وتشابهت أسـباب فرض العزلة على البطلين وأماكن النفى التي فرضت عليهما في جزيرة مهجورة يحيط بها الماء من كل جانب ، وهو نفى ـ كما يقول الباحث ـ لم يكن يهدف الى هدم حياتيهما بل الى تصحيح مسار هذه الحياة بتدخل مدبر من قبل العناية الالهية • وعلى هذا الصعيد يمضى الباحث في رصد أوجه الشـبه بين العملين ، كالحبكة القصصية المتقنة ، وغرابة الموضوع ، وان كليهما يعد من قصص الشخصيات النامية ، على الرغم من أن الفـكر هـو العنصر السـائد فيهما •

هذا الباب الثالث هو اهم ابواب الرسالة جميعا ، فقد ظهر فيه الجهد الحقيقى الخاص بالباحث • وقد جاء منسجما مع ما اخذه الباحث على عاتقه منذ بداية البحث ، فقد طرح اشكالية ونجح في الاجابة عنها ومعالجتها بنجاح ، وتوصل الى قطع الشك باليقين حول التساؤل السابق ، او هو على الأقل قطع الشك باليقين الى أن تظهر دراسة اخرى تنقى هذه النتائج او تغيرها أو تعدل منها •

● وضمن مجموعة لا باس بها من الدراسات التى تركزت في الآونة الأخيرة حول تأثير المأثورات الشعبية على بعض الأشكال الابداعية في الأدب • تأتى رسالة جادة تبحث في نفس الموضوع •وقد سبقت هذه الرسالة مجموعة أخرى من الرسائل التى سارت في نفس الاتجاه •

وهى رسالة قدمها الباحث عبد الرحمن بسيسو لنيل درجة الماجستير باشراف الدكتور جابر عصـفور ، وعنوانها « المأثورات الشعبية واثرها في البناء الفنى للرواية الفلسطينية » •

ودراسة كهذه قد تشي عند البداية بامكانية الانزلاق الى الخطابية والسياسة والنعرة القومية ، خصوصا والباحث يعالج قضية على قدر لا بأس به من الحساسية ، فالمأثورات الشعبية موضوع يتعلق بالذات القومية ، وهذه الذات فى مثل الظروف التى يعيشها الشعب الفلسطينى الآن محكومة برؤية خاصة من جانب الأدباء بسبب الظروف والملابسات · ولكن هذه الدراسة استطاعت أن تتخلص بلباقة من مثل هذا المنزلق ·· فقد كان هـــذا البحث هو الصـــورة المنقحة الأخيرة ، بعد أن سبقته جهود أخرى · صحيح أن الباحث لم يستطع أن يتخلص من حماســـته أحيانا ، لكن هذا لم يحدث باطراد فى كل فصول الرســالة من ناحية ، ومن ناحية أخرى لم تكن بأى شكل تعصبا ممقوتا بل كانت نوعا من الحماسة الهادئة يحسب للرســـالة لا عليهـــا · وتقع الرســـالة فى ثلاثة أبواب ، يحتوى البـاب الأول منها على محاوله جادة لتأصيل علاقة الرواية الفلسطينية بالمأثورات الشعبية ، وهو يتناول المأثورات الشعبية فى أطر الاستلاب والضياع ثم الاحياء ، وهذا هو المدخل الذى كان يمكن ان ينزلق منه الباحث الى الخطابية والسياسة · كذلك يتناول هذا الباب دوافع عودة الروائي الفلســـطينى الى مأثوراته الشعبية · أما الباب الثانى فهو يتناول الصياغات الملحمية للصراع القومى ، وهو يحتوى على تحليل للروايات التى وظفت المأثورات الشعبية ، وبصفة خاصة الملاحم والســـير وحكايات البطولة ، وهى روايات تمثل المراحل التى احتدم فيها الصراع بين الشعب الفلسطينى والعربى من جهة ، وبين قوى القهر المختلفة ، سواء أكانت أجنبية أم محلية ، من جهة أخرى · وتبدأ هذه المراحل فى حياة الشعب الفلسطينى بهزيمة ١٩٤٨ ثم هزيمة ١٩٦٧ ثم أحداث أيلول الاسود وأخيرا الحرب الأهلية الدائرة فى لبنان الآن ، وقد تمكن الباحث من الرجوع الى نصوص روائية وقصصية تمثل مرحلة البدايات ، وهو عمل تأصيل صعب ، أضف الى صعوبته هذه الظروف التي يعيشها الشعب الفلسطينى ، وقد أثبت الباحث أن البداية كانت على يد الكاتب « أميل حبيبى » فى روايته « سداسية الأيام الستة » ، ثم تناول البحث المراحل اللاحقة ، وأكد من هذا التأصيل على حقيقة مؤداها أن ظاهرة العودة الى المأثورات الشعبية لاستلهامها وتوظيفها فى الرواية انما يرجع الى محاولة اثبات الذات القوميه ، وتنامى حركة الواقـــع الفلسطينى ، ويصر الباحث على أن أنضج الروايات الفلسطينية فنيا وفكريا هى تلك التى وظفت المأثورات الشعبية · وهذه المقولة قد لا تنطبق ـ كما يقول الباحث ـ على اثبات الذات القومية الفلسطينية وحدها وانما هى جزء من اتجاه ينتظم الوطن العربى ، فقد سبق هذه الدراسة ـ كما ذكرت ـ رسائل عربية أخرى سارت فى نفس الاتجاه ، ومنها على سبيل المثال دراسة أثر « المأثورات الشعبية فى القصة العراقية » ، ومنها أيضا دراسة أثر « المأثورات الشعبية فى المسرح المصرى » ·· وهذه الدراسات جميعا ربما مثلت جانبا من حركة اثبـــات الذات القومية العربية لا الذات الفلسطينية على وجه التحديد ·

أما الباب الثالث ، وعنوانه « جدلية العجز والفعل » ، فيقوم على دراسة الروايات التى عالجت هذه الجدلية فى المأثورات الشـــعبية ، وفى الواقع الفلسطينى ، من خـــلال توظيف شخصيات وأشكال وعناصر تراثية ، ومن خلال وقوفها عند بعض الأفكار والمفاهيم التراثية العاجزة لادانتها وتقديم بديل ايجابى لها· ومن خلال هـــذا الباب قدم الباحث دراستين طريقتين لظـــاهرتي الولى والمخلص المنتظر ، بوجهيهمـــا : السلبى بقصد ادانته ، والايجابى لتطويره وتنميته ، وذلك كله من خلال اســـتعراض جاد مســـتوعب للروايات التى نهضت على توظيف فكرتي الولى والمخلص ·

وقد أتاحت خطة البحث ، امكانية الاجابة عن الأسئلة التى يمكن أن تثار حول هذا الوضوع ، كما أتاحت امكانية تعمق أثر المأثورات الشعبية بشتى أشكالها فى بناء الرواية، وكذلك امكانية ابراز الدلالات الجمالية والفكرية التى يعكسها توظيف هذه المأثورات فى صياغة الرواية ، وان كان الباحث فى هذه الرسالة قد ركز بصـــورة اساسية على الدلالات الفكريـــة والوظيفية أكثر من تركيزه على الجـــانب الجمالى الفنى فيها ·



ببليوجرافيا الكتب

قائمة بأهم الكتب التي صدرت في مصر

● من يناير الى سبتمبر ١٩٨٠

١ ـ الدراسات الأدبية

● الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث .
ثابت محمد بداري . القاهرة . مطبعة السعادة .
٣٥٦ ص .

● ازدهار وسقوط المسرح المصري
فاروق عبد القادر . القاهرة . دار الفكر المعاصر
٩٠ ص

● الأسطورة والفن الشعبي
عبد الحميد يونس . القاهرة . الشرق العربية للفن الطباعة .
١١٧ ص .

● الوان من الأدب المصري الحديث في القصة القصيرة
مصطفى ماهر وآخرون . القاهرة . مؤسسة روز اليوسف .
٤٠٧ ص .

● بانوراما الرواية العربية الحديثة .
سيد حامد النساج . القاهرة . سجل العرب .
٢٦٣ ص .

● تاثير الثقافة الاسلامية في الكوميديا الالهية لدانتي .
صلاح فضل . القاهرة . سجل العرب
٣٨٤ ص

● تحديات سنة ٢٠٠٠
توفيق الحكيم . القاهرة . الشركة المصرية لفن الطباعة
٢٤٢ ص

● تعال معي الى الكونسير
يحيى حقي . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب .
١٢٠ ص

● تيارات معاصرة في الشعر الجاهلي
سعد دعبيس . القاهرة . دار مرجان للطباعة .
٣٣٤ ص

● الجمال والحرية الشخصية الانسانية في ادب الصغار
نعمات أحمد فؤاد . القاهرة . دار المعارف .
٢٢٧ ص

● الحب في الشعر الفارسي (كتابك ١٢٣)
عفاف السيد زيدان . القاهرة . دار المعارف .
٧٨ ص

● الحب دوسا . غدا القاك غدا انساك
رشدي صالح . القاهرة . أخبار اليوم .
٣/٢٣٧ ص

● حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق
عبد الحكيم بلبع . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب .
٣٣٧ ص

● الخطابة أصولها . تاريخها في ازهر عصورها عند العرب
الامام ابو زهرة . القاهرة . مطابع الدجوي
٣٦٣ ص

● دراسات اندلسية في الأدب والتاريخ
الطاهر احمد مكي . القاهرة . مطابع القاهرة .
٤٠٦ ص

● دراسات معاصرة
عبد الغفار مكاوي وآخرون . القاهرة . دار العلم للطباعة .
١٤٣ ص

● دراسات نقدية في الأدب المعاصر
مصطفى عبد اللطيف السحرتي . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب .
٣٣٨ ص

● الروائيون الثلاثة . نجيب محفوظ . يوسف السباعي . محمد عبد الحليم عبد الله .
تاليف يوسف الشاروني . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب .
٣١٣ ص



● شعر ابن الفارض في ضوء النقد الأدبي الحديث
عبد الخالق محمود عبد الخالق ، القاهرة ، مطابع سجل العرب.
١٧٣ ص

● الشعر العبري الحديث أغراضه وصوره
نازك ابراهيم عبد الفتاح ، القاهرة
١٧٤ ص

● الشعر العربي المعاصر .
الطاهر أحمد مكي ، القاهرة ، دار المعارف .
٢٨٠ ص

● صفحات مجهولة في الأدب
رجاء النقاش ، القاهرة ، المؤسسة العربية .
٢٣٢ ص

● عصر الدول والامارات ـ الجزيرة العربية ـ العراق ـ ايران .
شوقي ضيف ، القاهرة ، مطابع دار المعارف .
٢/٦٨٤ ص

● على مقهى في الشارع السياسي ، ج ٦
احسان عبد القدوس ، القاهرة ، دار المعارف .
٢٢١ ص

● عيب التاليف المسرحي
تاليف ولتركيز ، ترجمة عبد الحليم البشلاوي .
القاهرة ، دار مصر للطباعة .
١٨٠ ص

● في الأدب الشعبي الاسلامي المقارن .
حسين مجيب المصري ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية
٢٥٢ ص

● في الأدب العربي
طه حسين ، القاهرة ، دار المعارف
٣٣٣ ص

في الشعر العباسي .
عز الدين اسماعيل ، القاهرة ، دار المعارف
٤٤٨ ص

● المسرح التجريبي من ستانسلافسكي حتى اليوم
ترجمة فاروق عبد القادر ، القاهرة ، دار الفكر المعاصر
١٦٠ ص

● المسرح الشامل (كتابك)
أحمد زكي ، القاهرة ، دار المعارف
٦٢ ص

● ملحق شرح المشكل من شعر المتنبي
حامد عبد المجيد ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٣٤ ص

● نقد الشعر لأبي الفرج قدامه بن جعفر
تاليف أبي الفرج قدامه بن جعفر تحقيق كمال مصطفى،
القاهرة ، مطابع الدجوي .
٢٦٤ ص

٢ ـ الشعر :

● أصداء الحب
محمد نيلي بدر الدين ، القاهرة
٦٣ ص

● أصداء الناي
أحمد هيكل ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٦٥ ص

● الأصمعيات (ديوان العرب ٢)
اختيار الأصمعي ، القاهرة ، دار المعارف
٢١١ ص

● الا الشعر يا مولاي
فتحي سعيد ، القاهرة ، مؤسسة روز اليوسف .
١٢١ ص

● بيرم التونسي (الأعمال التامة)
رشدي صالح ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
٦ جـ

● ديوان جميل شاعر الحب العذري
جميل بن معمر ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ،
القاهرة ، دار الطباعة الحديثة
٢٥٠ ص

● ديوان حافظ ابراهيم
حافظ ابراهيم ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
٢ جـ

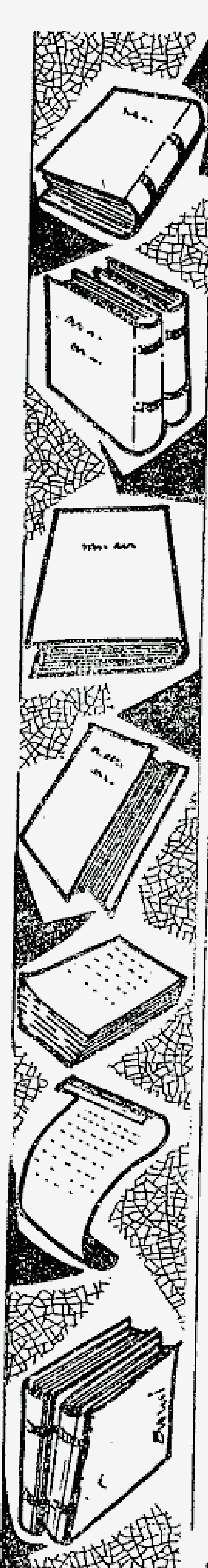
● رحلة في أعماق الكلمات
فوزي المنتيل ، القاهرة ، دار المعارف
١٣٤ ص

● رحيق الذكريات
روحية القليني ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
١٤٩ ص

● السفر في انهار الظما
محمد أبو دومه ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
١٤٥ ص

● طقوس العشق
محمد فهمي سند ، القاهرة ، مطابع الناشر العربي
٩٤ ص

● في عينيك عنواني
فاروق جويده ، القاهرة ، دار غريب للطباعة .
١٤٣ ص



راحلان كريمان

●● منيت حياتنا الفكرية والأدبية فى الآونة الأخيرة بوفاة استاذين وعالمين جليلين هما الدكتور عبد العزيز الأهوانى والدكتور محمد النويهى .

والمجلة اذ تنعاهما ترى من واجبها أن تنشر دراسة موضوعية وافية عن حياة كل منهما الفكرية ، متناولة جهوده العلمية، واسهامه في تأصيل كثير من افكارنا ، وفى اثراء المكتبة العربية بالدراسات الرصينة ، وفي دعم النهضة الأدبية المعاصرة ، وفاء ببعض حقهما ، وتقديرا للدور الكبير الذى قام به كل منهما .

لقد أعطيا الكثير ، وخرج على أيديهما أكثر من جيل ، وتركا فى حياتنا الفكرية والأدبية بصمات لا تزول . رحمهما الله !

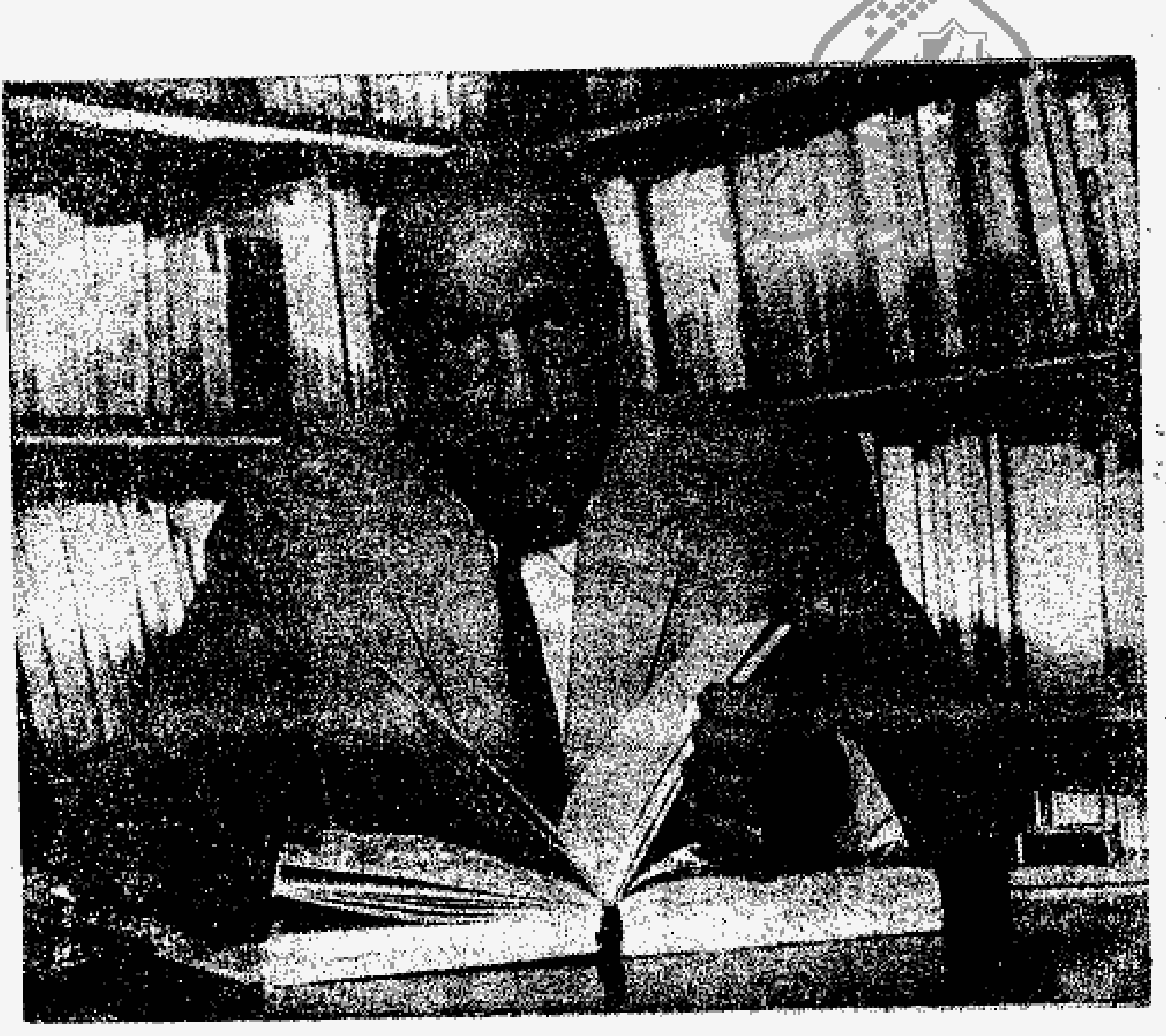


آخر ما كتبه الدكتور عبد العزيز الأهوانى



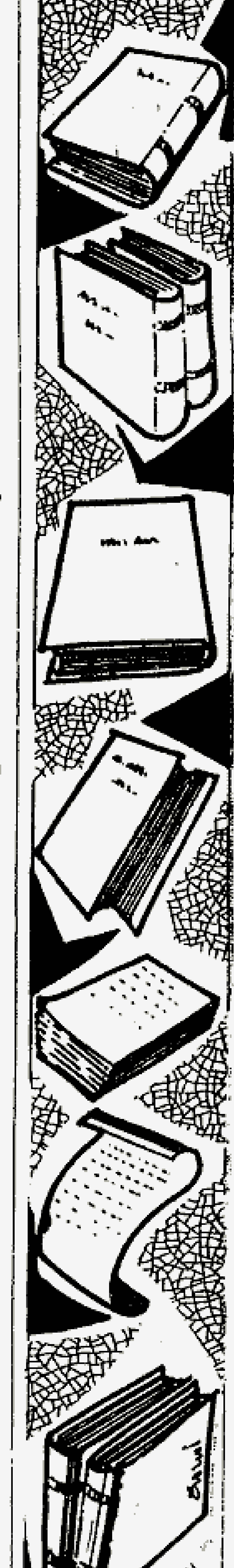
التراث المنقطع

الزجل ... الشعر العامى



● ساهم المرحوم الدكتور الأهوانى بكتابة هذا المقال فى تشجيع فكرة تبناها مجموعة من الشباب لانشاء مجلة خاصة بهم ، تعبر عن مطامحهم الفكرية ، بعنوان «خطوة» ونحن ، اذ نشكر لهم ايثارنا بهذا المقال الذى كتبه الفقيد قبيل وفاته ، نرجو لهم التوفيق فى « خطواتهم » .

●● أخرجت المطابع فى مصر ، ولا تزال تخرج ، مجموعات كثيرة من شعر نظمه فى اللغة العامية شعراء معروفة أسماؤهم . وأحسب أن هذا الشعر العامى ـ على أهميته ـ لم يظفر بما يستحقه من عناية الناقدين والباحثين . لقد انصرف هؤلاء الى الشعر المعرب فى صياغته القديمة والحديثة ، وأعرضوا أو كادوا يعرضون ، عن هذا الفن الذى عرفه القدماء باسم الزجل . ولا أكاد أعرف ـ فى نطاق الجامعات والرسائل الجامعية ـ من كتب عن الزجالين المحدثين ، باستثناء بيرم التونسى ، على حين أن رسائل كثيرة عن الشعر الشعبى من مواويل وأغان ، جمعت من أفواه الأحياء من الناس فى مختلف البلاد .



● قلبي طفل ضال

عصام عبد الله . القاهرة ، العربي للنشر

٧٨ ص

● مختارات الشعر الجاهلي

عبد المتعال الصعيدى . القاهرة ، مكتبة القاهرة

٤٠٠ ص

● اسفار الى الأبد

منى السعيد . القاهرة . هيئة الكتاب

١٠٨ ص

● المفضليات (ديوان العرب ١)

المفضل بن محمد بن يعلى . القاهرة ، دار المعارف

٥٣٥ ص

● النزهة بين شرائح اللهب

نشأت المصرى . القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب

٨١ ص

● احلام رجال قصار العمر

محمد البساطى . القاهرة ، دار الفكر المعاصر

٩٠ ص

● بعيدا عن الأرض

احسان عبد القدوس . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

١٧١ ص

● الحب فى ارض الشوك (كتاب اليوم)

محمد كمال محمد . القاهرة ، اخبار اليوم .

١٤٤ ص

● حكايات الأمير

يحيى الطاهر عبد الله . القاهرة ، دار الفكر المعاصر

١٦٠ ص

● دعنى احاول

احمد فريد محمود . القاهرة ، دار غريب للطباعة .

٢٠٧ ص

● زقاق السكر

اسماعيل ولى الدين . القاهرة ، دار غريب للطباعة .

١٢٧ ص

● شجرة البؤس

طه حسين . القاهرة ، دار المعارف

١٨٨ ص

● الشوارع الخلفية

عبد الرحمن الشرقاوى . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٥١١ ص

● صورة فى الجدار

محمود البدوى . القاهرة ، دار غريب للطباعة .

١١٥ ص

● الظرف المغلق

محمود البدوى . القاهرة ، دار غريب للطباعة

١١٨ ص

● عصر الحب

نجيب محفوظ . القاهرة ، دار مصر للطباعة

١٧٨ ص

● قلوب صغيرة

أنيس منصور . القاهرة ، مطابع الأهرام التجارية .

١٨٩ ص

● الماضى الرهيب

اجاثا كريستى . ترجمة : عبد العزيز أمين . القاهرة ، مطبعة القاهرة الجديدة

١٧٤ ص

● مغامرات جماعة تطير كالسهم

ايفانجيلوس الفيروف . ترجمة نعيم عطية . مراجعة لويس عوض . القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب .

٢١٣ ص

● منتهى الحب

احسان عبد القدوس . القاهرة ، دار مصر للطباعة

٢٢٢ ص

● وقائع عام الفيل كما يرويها الشيخ نصر الدين جحا

عبد الفتاح الجمل . القاهرة ، دار الفكر المعاصر

١٢٠ ص

● **المسرحيات**

● قطط وفيران (مسرحية فكاهية)

على احمد باكثير . القاهرة ، دار مصر للطباعة

١٣٤ ص

● ليلة السحلية

تأليف تنسى وليامز ، ترجمة فاروق عبد القادر . القاهرة ، دار الفكر المعاصر .

١٤٠ ص

● الوزير شال الثلاجة ومسرحيات اخرى

سعد الدين وهبه . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٥٠٥ ص

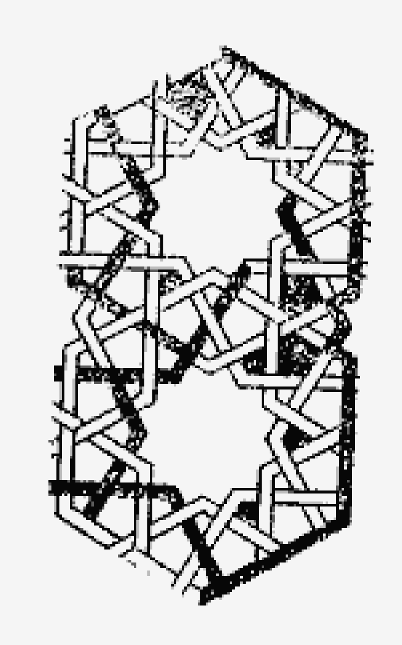
● الينبوع (مسرحية فى ثلاثة فصول)

يوجين اونيل . القاهرة ، دار مصر للطباعة

١٤٢ ص

طبعت بمطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٦١٠٠/١٩٨٠



انني أدعو الى متابعة هذا الانتاج وتقييمه · وتوضيح مكانته بين فنون القول في حياتنا المعاصرة ، فهو جدير بالدراسة ، وهو كفيل بأن يكمل الصورة عن أشكال التعبير الفن في مجتمعنا الجديد ، وجوانب الخلق والابداع لدى جيل من شعرائنا المحدثين · ولا أحب أن يقتصر الأمر على الدراسات الأكاديمية · بل أرجو أن يتجاوز ذلك الى الصحف والمجلات ووسائل الاعلام الأخرى ، ليتحقق بذلك التفاعل المنشود بين الشاعر والناقد والجمهور ·

وأرجو أن أستطيع القيام بنصيب في التعريف بهذا الانتاج بعد أن قمت من قبل بدراسة الزجل في عصوره الأولى ·

لقد ظهر فن الزجل ، أول ماظهر ، في ذلك القطر العربي البعيد عن مركز العروبة في الأندلس منذ القرن الرابع والخامس الهجريين ·

وكان ظهور الزجل حدثا في تاريخ الشعر العربي ، سبقه حدث آخر في نفس ذلك القطر ، وهو ظهور فن التوشيح في القرن الثالث الهجرى ·

وكان التوشيح بمثابة الثورة على القصيدة العربية ذات القافية الواحدة والوزن الواحد ، وكان الزجل بمثابة الثورة على التوشيح · لقد استخدمت الموشحات اللغة المعربة ، ولكنها حولت القصيدة الى مقطوعات ذات أغصان وأقفال ، فعدلت بذلك عن الوزن الواحد والقافية الموحدة الى تعدد الأوزان والقوافي · وسار الزجل في طريق الموشحات من ناحية الأوزان والقوافي · ولكنه استخدم اللغة العامية مكان اللغة المعربة ·

وربما يختلف مؤرخو الشعر العربي في تعليل ظهور هاتين الحركتين وربما أطالوا الحديث عن الصلة بين التوشيح والتطور الموسيقى ، وعن الصلة بين الزجل والأغاني الشعبية · ولكنهم لا يختلفون في أن هذين الفنين كانا مصدر ثراء للشعر العربى ، وانهما انتقلا من الأندلس الى المغرب والمشرق وصارا تراثا عربيا مشتركا يقتدى فيه اللاحقون بالسابقين — وكذلك لا يختلفون في الدور الكبير الذى اضطلع به في تطوير هذا الفن امام الزجالين بالاندلس أبو بكر بن قزمان ، وان أزجال هذا الامام كانت تروى في حواضر المغرب والمشرق على السواء ·

فاذا تساءلنا كيف استطاع فن نظم في لهجة عامية أن يظل مفهوما متداولا في أقطار ذات لهجات مختلفة ؟ فالجواب انه تمكن من ذلك لارتكازه على عنصرين · أولهما أن الزجل كفن من فنون التعبير ظل على صلة بالفنيين الآخرين : القصيد والتوشيح ، وظل الزجالون كجماعة مثقفة على علم وثيق بالتراث العربي على اختلاف علومه وفنونه ·

والعنصر الثاني — وهو متفرع عن هذا الأول — هو أن لغة الأزجال كانت لغة وسطى بين لغة الحديث اليومى ، أى بين العامية الدارجة وبين اللغة الفصحى أو المعربة التى سجل فيها الشعر والتوشيح وسائل التراث العربى ·

فاذا تركنا العصور القديمة ، وجئنا الى عصرنا الحاضر نفتش عن الفنون الثلاثة المذكورة من حيث ارتباطها أو انقطاعها عن تراثها السابق وجدنا ما يستحق التفكير فيه والوقوف عنده ·

أما الشعر المعرب فقد ظل مرتبطا بتراثه القديم على الرغم من كل ما حدث فيه من تطور وتغيير ، منذ جيل البارودى الى جيل شوقى الى أصحاب مدرسة الديوان الى جماعة ابوللو الى الشعراء المعاصرين ·

وربما اختلف نصيب هؤلاء الشعراء في مدى استيعابهم للتراث الشعرى وعكوفهم عليه وموقفهم منه ، ولكنهم على أى حال لايجهلونه ·

ولعل منهم من يرى وجوب الدراسة العميقة له · والاستفادة منه ، ليكون تجديدهم قائما على أساس صحيح يكسبه أصالة وتأثيرا ·

أما تراث التوشيح فقد ظل حيا في مجال السماع ، وظلت الموشحات القديمة لابن زهر وابن سهل وابن الخطيب ، وهم أندلسيون ، وابن سناء الملك ومن جاء بعده من مصريين يجدون استجابة لدى جمهور المستمعين · بل ويجد من يحرصون على احيائه ، والنظم في قوالبه من مؤلفى الأغانى وكتاب المسرحيات الغنائية · حقا لقد وجد ناظم الأغانى والأناشيد الحديثة الذى يصطنع العامية ، ولكنه ظل مع ذلك يحوم حول نماذج الموشحات في مختلف العصور ، ويحاول التوفيق بين الجديد والقديم حسب أصول التلحين الموسيقى · أما فى الزجل ، فيبدو ان الحديث منه قد انقطع عن التراث الزجل انقطاعا يشبه أن يكون تاما · حقا ان ظاهرة اللغة الوسطى بين العامية الدارجة وبين الفصحى ظلت سمة للزجل الحديث ، كما كانت سمة للزجل القديم ·

وهذا هو ما يفرق بين الزجل أو ما يسمى بالشعر العامى وبين الشعر الشعبى الخالص ممثلا في المواويل التى يحفظها العامة ويتداولونها مشافهة

وكذلك ظل شعراء العامية المحدثون ينتمون الى الفئة المثقفة ، ويظفرون بحظ من معرفة الثقافة المدونة على اختلاف فنونها ، كما كان شأن الزجالين القدماء ·

ولكن شعراء العامية لا يكادون يعرفون شيئا عن الزجل القديم . لا فى عصوره البعيدة وحدها ، وانما فى عصوره القريبة أيضا ، فاذا كانوا يجهلون ابن قزمان وأبا الحسن الششترى · وهما اندلسيان ، فهم لا يعرفون أيضا القيم الغبارى والبدر الزيتونى والحجازى ، وهم مصريون · بل لعلنى لا أبالغ اذا قلت أن معرفة أكثرهم بعبد الله النديم وامام العبد وعزت صقر ومن عاصرهم أو جاء بعدهم لا تكاد تتجاوز معرفة الاسماء أو معرفة النزر القليل الذى لا يغنى من ازجالهم · وأكثر من هذا أن شعراء العامية أو معظمهم يرفضون ان يسمى فنهم زجلا ، وان يطلق عليهم اسم الزجالين · وكأن هذا الاسم العريق انتهى وجوده بوفاة بيرم التونسى ، وأبو بثينة · وهذا الرفض دليل يثبت بغير شك هذا الانقطاع التراثى الذى نتحدث عنه ·

ومن حق مؤرخى الشعر أن يتساءلوا عن أسباب هذا الانقطاع ولهم أيضا أن يتساءلوا عن آثار ذلك فى الشعر العامى ، أكان خيرا أم شرا · ولهم أيضا أن يتساءلوا عن المصادر البديلة التى يستمد منها هذا الفن فى مرحلته الحديثة أصوله وصنعته وموازينه الفنية ونماذجه المختارة ومقاييس **الاجادة فيه ، ذلك أن كل فن حقيقى لايستطيع أن ينمو ويزدهر الا أن تكون له جذور واصول ·**

وهذا التساؤل لن يجد اجابته الصحيحة الا بعد الدراسة الشاملة المستوفاة لهذا الانتاج الحديث · وذلك ما لست أدعيه لنفسى الآن ·

ولكن الذى بين يدى من انتاج شعراء العامية يجعلنى أرى انهم ، أو فريقا كبيرا منهم ، قد ارتبط بالشعر الحديث ارتباطا وثيقا كاد يفصلهم عن الشعر الشعبى من جانب ، وعن التراث الزجلى من جانب آخر ·

وهم بذلك يختلفون اختلافا جوهريا عن الزجال القديم. لقد كانت تشيته التجاذب بين قطبى القصيدة العربية من ناحية ، والشعر الشعبى والأغانى الشعبية من ناحية اخرى، هى القضية الأساسية عند الزجال القديم· فانتهج نهجا وسطا وأقام توازنا بين هذين القطبين ، وحقق لنفسه استقلالا ونوعية متميزة ، فلم يجرفه تيار الفصحى ولم يجرفه تيار العامية ، واستعان فى هذا بقوالب التوشيح واعتصم بها ·

والآن وقد تغير سير السفينة ـ والسفينة من اصطلاحاتهم ـ فجنحت الى شاطئ الشعر ، وابتعدت عن الشاطئ الآخر ، صار المنهج الصحيح لتقييم هذا الشعر العامى أو الزجل الحديث ، وكشف أسراره وادراك ابعاده وجلاء عبقريته ، منوطا بالربط بينه وبين مدارس الشعر الحديث أو الشعر الحر ، وما لهذا الشعر من أساليب واتجاهات ونوازع ومدارس ·

لقد أصبح هذا الشعر هو تراث لشعراء العامية المحدثين ، فوجب أن يتغير لذلك منهج الدراسة ·

وذلك تصور مبدئى تثبته الدراسة أو تنفيه ·



الدكتور محمود على مكى

●● كانت وفاة الأستاذ الدكتور عبد العزيز الأهوانى فى الثالث عشر من مارس الماضى (١٩٨٠) حدثا فاجعا ملأ بالآلام نفوس محبيه ومريديه وزملائه وأصدقائه وما كان أكثرهم فى العالم العربى كله على اتساعه من العراق والكويت الى المغرب الأقصى . فقد كان للأهوانى فى كل هذه البلاد تلاميذ وأحباء يعرفون له قدره بصفته عالما واستاذا ، ويحبونه انسانا يجمع بين العلم وحسن الخلق وكرم النفس وحب الخير للجميع .

عبد العزيز الأهوانى والتراث

لقد كان الأهوانى ـ فضلا عن كونه استاذا جامعيا وباحثا متخصصا ـ نموذجا رفيعا للمثقف العربى الذى يرى لأمته ومجتمعه دينا عليه لابد أن يؤديه ، فالعلم عنده ليس مجرد فرع من فروع المعرفة يعكف عليه الباحث منقطعا له فى برج عاجى ، معرضا عن هموم المجتمع الذى يعيش بين ظهرانيه ، بل هو خدمة عامة تستحق أن تبذل فيه التضحيات بنفس راضية ، وكأنه كان يأتسى فى ذلك بعظماء العلماء من سلفنا الصالح الذين كانوا يرون زكاة العلم أن يؤدوه للناس ولا يكتموه . وما كان أكثر ما يلح الأهوانى على هذا الموضوع : موضوع رسالة الأستاذ الجامعى وكيف ينبغى أن تكون ، فهو يرى أن هذه الرسالة لا تنتهى بفراغ الأستاذ من محاضرته فى قاعة الدروس ولا بعكوفه على كتاب يخرجه ليهيىء لنفسه به قدرا من الشهرة أو المال أو الجاه ، واذا كان هذان العملان : القاء الدروس والتأليف من المقومات الأساسية لشخصية الأستاذ فانهما ليسا الا البداية والمنطلق نحو جهاد طويل متواصل يسعى فيه العالم الى أكبر عدد من تلاميذه ومريديه يبث فى نفوسهم روح العلم يستثير أذهانهم بما يطرح من مشكلات ويناقش معهم شتى جوانب المعرفة ويقوم معهم أصول منهج التفكير والبحث .

لقد عرفنا على طول طريق العلم الجامعى التى سلكناها طرازين من الأساتذة لكل منهما فضله بغير شك ولكن لكل منهما منهجا خاصا فى ايصال علمهم الى من يحيط بهم : أما الطراز الأول فهو لأولئك الاساتذة العلماء الذين يقتصرون على أداء واجبهم فى ايصال قدر مطلوب من المعارف لتلاميذهم مجتهدين فى ذلك بقدر ما تعينهم ظروف العمل ، وأما الطراز الثانى فهو الذى لا يتجه فقط الى عقول التلاميذ وأذهانهم وانما لشخصياتهم وسلوكهم العلمى والخلقى أيضا ؛ وربما كان الطراز الأول الذى يفرغ بعد أداء واجبه الى التأليف والكتابة أغزر انتاجا وأكثر كتبا ، ولكن الطراز الثانى هو الاعمق أثرا فى نفوس من يتوجهون اليه ، لا من التلاميذ المباشرين فحسب ، بل كذلك من الأصدقاء والزملاء وحتى ممن يتصلون بهم اتصالا غير مباشر . وقد كان الأهوانى من هذا الطراز الثانى الذى يعنى بالتوجيه وبالسلوك العلمى والثقافى أكثر مما يعنى بالتلقين ، والذى نذكر من أمثلته الفذة طه حسين وأحمد أمين وأمين الخولى وعباس محمود العقاد طيب الله ثراهم وشوقى ضيف ومحمود شاكر مد الله فى عمرهما .

وعلى الرغم من ان الاهوانى قد اشتغل طوال حياته التى امتدت على طول خمسة وستين عاما

عبد العزيز الأهواني والتراث

(١٩١٥ ـ ١٩٨٠) بفرع معين من فروع الدراسة تخصص فيه تخصصا دقيقا هو ميدان الدراسات الأندلسية ، فان ذلك لم يمنعه من المشاركة النشيطة فى حياة امتنا الثقافية ، وقد باشر ذلك من مواقع عمل تعددت وتنوعت تنوعا كبيرا: بصفته وكيلا لمعهد الدراسات الاسلامية فى مدريد ، ومستشارا ثقافيا لبلادنا فى الرباط ، ووكيلا لوزارة الثقافة ، ورئيسا لمؤسسة الفنون المسرحية ، وامينا فنيا للشعبة القومية لليونسكو ، هذا فضلا عن عمله الاساسي الذي ظل يزاوله أكثر من ثلاثين سنة استاذا فى الجامعة .

ومن هذه المنابر المختلفة التى لم نعدد الا بعض معالمها البارزة استطاع الأهوانى بلسانه وقلمه وجهده الذى لم ينقطع ان يؤثر فى حياتنا الثقافية تاثيرا عميقا لم يترك جانبا من جوانبها. وربما كان أهم تلك المنابر التى باشر الأهوانى منها ذلك التاثير العميق ـ مع انه لم يكن موقع عمل رسمى ـ هو ندوتاه الأسبوعيتان اللتان كان يعقدهما فى داره ، فاتحا ابوابها لكل طارق، فقد كانت هذه الندوات متعة للروح والفكر ، وما أكثر القضايا التى كانت تعالج فيها فى حوار موضوعى كان الأهوانى استاذا فى ادارته وتوجيهه .

وقد انعكس هذا الحوار أيضا على جهود الأهوانى فى كل مكان ، واصبح سمة تميز عمله دائما ، حتى حينما تضطره ظروف عمله الى التغيب عن مصر ، ففى مدريد كانت له ندوته فى بيته وفى معهد الدراسات الاسلامية هناك ، وفى الرباط كان له لقاء اسبوعي ينظمه فى فندق برج حسان ، وحتى فترات اقامته القصيرة فى سوريا والكويت لم تكن تخلو من ندوات يجتمع فيها اليه صفوة المثقفين فى هذه البلاد .

واذا كان فضل هذه الندوات كبيرا على كل من كانوا يترددون عليها من رجال الفكر والثقافة فانها كانت أيضا حافزا قويا طالما شحذ قلم الاهوانى نفسه واستثاره الى معالجة كثير من القضايا التى كانت تهم امتنا العربية خلال السنوات الثلاثين الأخيرة ، التى كانت من احفل سنوات تاريخنا المعاصر بالأحداث . واذكر من هذه القضايا قضية اللقاء بين الحضارات التى كانت دائما هى الشغل الشاغل للأهوانى ، وقضية أزمة اللغة العربية الفصحى فى مجتمع اليوم ، وقضية الوحدة العربية ، ودور المثقف فى مجتمعنا العربى الحديث ، وغير ذلك مما تناوله قلم الأهوانى على صفحات كثير من صحف العالم العربى ومجلاته فى القاهرة وبيروت ودمشق والرباط والجزائر .

لقد أولى الاهوانى جانبا كبيرا من اهتمامه لقضية المعاصرة فى أدبنا العربى ، ودور الاديب فى بحث مشكلات مجتمعنا المعاصر ، ورسالته فى خدمته ، وكذلك لقضية القومية والوحدة ، ولمكان الآداب الشعبية من ادبنا العربى ، قديما وحديثا ، ولمشكلة الصراع بين الفصحى واللهجات العامية . وكان فى كل ما طرحه من هذه القضايا ناقدا حرا ومفكرا تقدميا بمعنى الكلمة . ولعل ذلك هو ما جعل بعض الباحثين يتصورون أن التراث العربى ومنجزاته لم يكن يحتل من فكر الأهوانى حيزا مرموقا . وكانت السنوات التى امتدت بعد ثورة يولية سنة ١٩٥٢ الى أواسط الستينيات قد شهدت بروز فكرة القومية العربية واشتداد جدل المفكرين حول فلسفتها ومقوماتها . ومن هنا كان بعض المثقفين ينظرون فى شيء من الريبة الى كل دعوة تستحث الباحثين على دراسة مشكلة اللهجات العامية او توجه الاهتمام الى آدابنا الشعبية ، وكان هذا الاهتمام معناه الانسلاخ عن قوميتنا العربية او الاعراض عن تراثنا الثقافى القديم .

وذلك هو ما يحملنا على ان نختص هذا الموضوع بالبحث ، لندرس فيه مكان التراث القديم من اهتمام عبد العزيز الأهوانى ومن نتاجه الفكرى ، ومدى التفاعل فى فكره بين القديم والحديث .

● الاهوانى وبداية اهتمامه بالدراسات الأندلسية :

عبد العزيز الأهوانى من الباحثين الذين عرفوا طريقهم ، وخطوا مستقبل حياتهم العلمية منذ شبابهم المبكر ، فقد استهوته الأندلس منذ ان

كان يدرس في الجامعة في أوائل الثلاثينيات .
وقد استطعنا ان نتتبع اهتمامه بهذا المجال من دراسات الأدب العربي بفضل سلسلة من ثلاث مقالات نشرها الاهواني بقلمه في الصفحة الادبية من جريدة « الشعب » الجزائرية على مدى ثلاثة أسابيع (٢و٩و١٦ سبتمبر سنة ١٩٦٦) .
وكانت هذه المقالات جوابا عن أسئلة توجه بها اليه الأديب والكاتب الجزائري عبد الله ركيبي .
واودع الأهواني مقالاته تلك مزيجا من الدراسة العامة للحضارة الاندلسية وتسجيل بعض الذكريات عن شبابه في الجامعة مما يلقي ضوءا كاشفا على بعض الجوانب من سيرته الذاتية .

ويبدا الأهواني حديثه باشارة يتمثل فيها منذ هذه الفترة المبكرة ايمانه بوحدة التراث الثقافي العربي فيقول :

« ان دراستي للأدب الأندلسي لم تنقلني من ميدان الى ميدان آخر منفصل عنه ، وانما انتقلت بي الى جانب من نفس الميدان الكبير ، وهو الأدب العربي »

ويستعيد الاهواني ذكريات البداية في الثلاثينات من هذا القرن فيورد هذه الملاحظة الطريفة التي تدل على دقة النظرة وهو يقارن بين ارتباط ادبنا المعاصر بالتراث وارتباط أدب تلك الأيام به :

« واحب ان اسجل هنا ظاهرة ادبية كانت اكثر وضوحا في تلك الأيام منها اليوم ، هي ان الأدب العربي الحديث كان وثيق الصلة بالأدب العربي القديم . ذلك أن ادباء الجيل الماضي وان تأثروا بالأدب الأوروبي مترجما أو في لغاته الاصلية كانوا على حظ كبير من معرفة الأدب العربي القديم . لقد كانوا ممن تخرجوا من المعاهد التي تقوم أصلا على دراسة اللغة العربية والأدب العربي كالأزهر والقضاء الشرعي ودار العلوم . ويكفي في هذا السياق ان نذكر اسماء المنفلوطي واحمد امين وزكي مبارك ومصطفى عبد الرازق وامين الخولي وعبد الوهاب عزام وطه حسين ، اذا اقتصرنا على الأدباء المصريين ، بل ان الذين لم يتخرجوا من تلك المعاهد كانوا ــ بالرغم من نشاتهم الحديثة ــ على حظ مكين من معرفة التراث العربي امثال عباس محمود العقاد والمازني وشكري وشوقي وحافظ ابراهيم وهيكل وسلامة موسى . لقد تطور الامر بعد ذلك ولا يزال في طريقه الى تطور يكاد ينفصل فيه ما بين الأدب العربي القديم والأدب العربي الحديث . وانها لظاهرة جديرة بالدراسة » .

ثم يحاول الأهواني التعرف على اسباب هذا التطور وعوامله ، فيرجع ابتعاد الأدب الحديث (أدب أواخر الستينات) عن التراث القديم الى النزوع الحالي الى التخصص .. ، وكثرة الترجمة عن اللغات الاجنبية ، وانفتاح التثقيف أمام الجماهير العريضة ، فضلا عن التطور الاجتماعي الذي تعرض له المجتمع العربي . كل هذه العوامل أدت الى نتيجة يجملها الأهواني فيما يلي :

« كل ذلك جعل عددا غير قليل من الأدباء المعاصرين في الوطن العربي يبلغون مكان الصدارة في عالم الكتابة دون أن يشعروا بالحاجة الملحة الى دراسة الأدب العربي القديم او التعمق في دراسة اللغة العربية وقواعدها وأساليبها ، خاصة في مجال الرواية والقصة القصيرة والمسرح ، حيث تعقدت الأساليب الفنية او التقنية ، وحيث ضعف نصيب الأدب القديم في المشاركة في هذا المجال » .

واذا كانت النتيجة التي طرحها الأهواني في حديثه عن تلك الظاهرة واضحة السلبية ، اذ أنه لا يسهل تصور أديب يحتل مكان الصدارة في أدب أمة دون ان يشعر بالحاجة الى التعمق في دراسة لغته أو دراسة تراث ادبه فان الأهواني كالمعهد به في اناته ورويته لا يسرع بالادانة ولا يجمح به السخط الى لطم الخدود وشق الجيوب ، وانما ينعم النظر في الظاهرة متأملا فاحصا ، بل مقدرا ما تحمله من ايجابيات . فالنزوع الى التخصص امر لا بأس به وان كان من عيوبه انه لا يولي التكوين الانساني العام للمثقف ما ينبغي من عناية ، وكثرة الترجمة عن اللغات الأجنبية شيء طيب وان كان من الواجب ايضا أن يراعي الكيف كما يراعي الكم ، وانفتاح التثقيف امام الجماهير العريضة غاية نبيلة وواجب ينبغي على كل مجتمع يسعى للتقدم ان يبذل كل الجهد لأدائه ، ولكن السيء هنا أن ما يكسبه التثقيف والتعليم بصفة عامة في الاتساع قد يخسره في العمق وتماسك البناء الثقافي . الأهواني يوحي بكل ذلك وان كان ــ كما كان في حواره دائما ــ مهذب التعبير هادىء الصوت عزوفا عن الحدة وعلو النبرة .

ويمثل هذا الهدوء الرصين والبعد عن الانفعال

يتحدث الأهواني عن رحلته الطويلة ورحلة عدد من اترابه الشباب مع الادب الأندلسي ، فيضع ايدينا أيضا على حقيقة تفسر انصراف كثير من الشبان من زملائه عن الدراسات الاندلسية وهم في أول الطريق بعد ان استهوتهم واستثارت اخيلتهم . يقول الأهواني ان الأندلس كان لهـا استهواء وسلطان على نفوس الشباب من دارسي الادب وقارئيه ، وذلك لان ضـياع الأندلس وسقوطها بعد ثمانية قرون من حياة مثيرة ونضال مستمر كان يجعل منها فردوسا مفقودا او يخلع على اهلها نوعـا من البطولة ، ويحيل ارضـها المخضبة بالدماء عالما مسحورا خياليا . غير ان هـذا النزوع الرومانتيكي ــ الـذى يعترف الأهواني بانه لم يسـلم من سـيطرته ــ شيء والدراسة العلمية شيء آخر . ومرحلة الانتقال من الرومانتيكية الى العلمية من أخطر المراحـل التي يتعرض لها شباب الدارسين ، وهي مشكلة ينبغي ان يتنبه اليها الاساتذة والعلماء والمشرفون على هذه الدراسات في وطننا العربي .

ويختم الأهواني تأمله لهذه الظاهرة بعبارات نرى فيها خلاصة السلوك العلمي الذي أخذ به الأهواني نفســه طوال حياته : « فطريق العلم شاق حتى في الدراسات الأدبية والجمالية، وانه ليحتـاج الى أدوات كثيرة لابـد من اتقانها والصبر عليها .. وقديما قالوا : « لا يعطيك العلم بعضـه الا اذا اعطيته كلك » ، وهو قول صحيح . ونضيف الى ذلك أن العلم يعطي البهجة والمتعة ولكن ذلك لا يتحقق لمن شغلته مشاكل المـادة العلمية واستغرقته وسيطرت على حواسه وليس في العلم جاف ورطب ولا حلو ومر، وانمـا هو الاخلاص والجد الذي يجعـل الجاف نديا والمرحلوا » .

ولعل هذه الكلمات من اجمـل ما يقراه المرء حول سياسة العلم وما يجب ان يلتزم به الباحث ويقدره من تبعة في عمله ، واجمل منها ان قائلها لم يعدها من قبيل النصائح النظرية التي يصطنع بعض الناس بها الحكمة ، وانما كانت منهـاج حياة وسلوك ، طبقها الأهواني أول ما طبقها على نفسـه ، وظل مخلصا وفيا لما حدده فيهـا من مبادىء حتى آخر رمق في حياته .

وقد فطن الاهواني منذ بداية مسيرته في مجال الدراسات الاندلسية الى حقيقة على اعظم جانب من الخطر والطـرافة ، هي أن الانـدلس كانت اعظم ميادين التقاء بين حضارتين : احـداهما اسـلامية عربيـة شرقية تمتـد جنوب البحر المتوسط ، والثانية مسيحية لاتينية غربية تمتد الى الشمال من ذلك البحر . وفي ضوء هـذا التصور طرح الأهواني قضيتين لا ينبغي أن تغيبا عن ذهن كل باحث في تاريخ الآداب القديمة . وكان هذا هو الموضوع الذى عالجه الاهواني في المقالة الثانية التي كتبها في جريدة «الشعب» الجزائرية (في ٩ سبتمبر ١٩٦٦) :

« أما القضـية الاولى فهي ان التراث القديم كان دائما يعيش في مسـتويين ، ويتخذ للتعبير عن نفسه اداتين : المستوى المثقف الذى يصـطنع اللغـة [العربيـة الفصـحى ، والمسـتوى الشـعبي الذي يتخذ] (١) اللغـة العامية أداة للتعبير . ولئن كانت العناية بتسجيل هذا التراث الشعبي قليلة أو منعدمة ، بحيث لا يجد الباحث الجديث بين يديه نصوصا منه الا القليل النادر ، لانه كان تراثا شفويا ، فان ذلك لم يمنعـه من ان يتسرب تسربا خفيا أو ظاهرا الى عقول واقلام اصحاب الأدب الكلاسيكي .

والقضية الثانية اننا حين نلتمس التقاء الحضارات في التراث الأدبي لأمة ينبغي أن نتوسـع في مـدلول الأدب ، أو على الأقـل نتوسـع في التفتيش عن الآثـار المطلوبة في مؤلفات اخـرى غير دواوين الشـعر ومجموعات النثر الفني . وعلينا أن نتأمل كتب التاريخ والجغرافيا والرحلات والنبات والحيوان وغير ذلك ، اذ ان هؤلاء المؤلفين ، اي المؤرخين والجغـرافيين وامثالهم ، كانوا اقل تزمتا فيما يتصـل بالمفهوم الادبي ، واقـرب الى التمـاس الطرائف او الى مخاطبة جمهور أكبر من قراء الشعر والنثر الفني ، ومن هنا كانوا لا يتحرجون من سرد بعض ما يفيدنا فيمـا نحن بسبيله » .

ولعل القارىء يرى اننا توسعنا في اقتطاف هذه الفقرات مما كتبه الأهواني منذ اربع عشرة سنة ، غير ان الذى حملنـا على ذلك عاملان : اولهما ان هذه العبارات التي خطها قلم الاهواني تمثل فلسـفته الفكرية اصدق تمثيل ، ولاسيما موقفه من التراث بمستوييه اللذين تحدث عنهما: المستوى المثقف والمستوى الشعبي . والثاني ان هذه السلسلة من المقالات التي استعنا بها فيما نحن بصـدده قـد نشرت في جـريدة يومية جزائرية لم تعد في متناول القراء والباحثين .

لقد تخرج عبد العزيز الأهواني من قسم اللغة

العربية بكلية الآداب سنة ١٩٣٨ وكان آنذاك فى الثالثة والعشرين من عمره ، ويظهر انه منذ سنوات دراسته فى الجامعة كان مقبلا على القراءة حول الأندلس ، ولكن اقباله هذا — على ما صرح به فى مستهل المقالات التى اشرنا اليها — كان من طراز ذلك « النزوع الرومانتيكى » الذى يجعل للاندلس استهواء وسلطانا على نفوس الشبان فى مثل سنه ، ثم لا يلبث بعد ذلك أن ينحسر عند معاناة البحث والاصطدام بحقيقة قلة المادة العلمية عن الأندلس تاريخها وأدبها .

ولم يكن من هذه المادة العلمية فى الثلاثينيات الا عدد بالغ القلة من الكتب المطبوعة ، نذكر منها كتاب « نفح الطيب » للمقرى التلمسانى ؛ و « تاريخ » ابن خلدون ، و « مطمح الانفس » و « قلائد العقيان » لابن خاقان ، كلها فى طبعات سقيمة غير محققة . اما الدراسات فلعل أهمها فى ذلك الوقت كتاب الأستاذ احمد ضيف «بلاغة العرب فى الأندلس » (وهو مجموع محاضرات القاها على طلبة الجامعة) ، وكتب الأستاذ كامل كيلانى .

ولعل هذه القراءات المتواضعة التى لم يكن امام هواة الأدب الأندلسى غيرها هى التى اثارت فى نفس الاهوانى الاهتمام بالاندلس ، وربما زاده اقبالا عليه تلك المحاضرات التى القاها المستشرق الفرنسى ليفى بروفنسال على طلبة الجامعة فى فصل من فصول السنة الجامعية (سنة ١٩٣٧)، وكانت الجامعة قد دعته للتدريس فيها . واتفق ان المستشرق الفرنسى الذى اصبح بعد ذلك خليفة رينهارت دوزى واكبر مؤرخ للأندلس فى اوربا حمل معه عند زيارته لمصر مجموعة من مخطوطات كتاب « الذخيرة فى محاسن اهل الجزيرة » لابن بسام الشنترينى (ت ٥٤٢) وكان يزمع آنذاك نشر الكتاب فى مدينة ليدن بهولندا . فلما اتى الى مصر عرض عليه استاذنا الكبير الدكتور طه حسين ان ينشر الكتاب فى مصر ، وان يتم ذلك بالمشاركة بين ليفى بروفنسال ولجنة من قسم اللغة العربية قوامها الأساتذة احمد امين ومصطفى عبد الرازق وعبد الحميد العبادى وعبد الوهاب عزام وطه حسين .

ويقول الدكتور طه حسين فى الحديث عما دفع بقسم اللغة العربية بكلية الآداب الى الاضطلاع بنشر هذا الكتاب :

« راى قسم اللغة العربية ان النشاط الادبى فى مصر الحديثة لم يشمل الادب العربى فى الاندلس ولم يسع اليه الا فى تردد وعلى استحياء ، فاراد أن يغير من هذه الحال ، وان يمد نشاط الحياة الأدبية الى هذه الناحية التى لم يبلغها . ورأى ان هذا الكتاب قد جمع طائفة ضخمة من أدب الأندلس شعرا ونثرا وتاريخا ، فرأى فيه مجموعة صالحة من النصوص الأدبية التى تصلح للدرس ، والتى لعلها ، ان درست ، ان تجلى وجها او وجوها من الأدب العربى فى بعض بيئاته وفى بعض عصوره . فاقبل على نشره واذاعته راجيا أن يكون ذلك سبيلا الى درسه وتعمقه واستخراج ما يكن من ثمرات العلم » (٢)

ويضيف الدكتور طه حسين بعد ذلك ان الأستاذ ليفى بروفنسال كلف مع عدد من شباب قسم اللغة العربية بتهيئة نص الكتاب للطبع ، ويذكر من هؤلاء الشباب : محمد عبده عزام وخليل عساكر وبخاطره الشافعى . ثم بعد ان اتصل العمل اشهرا أضيف الى لجنة شباب القسم اثنان من خريجيه هما عبد العزيز الأهوانى وعبد القادر القط . وعلى هؤلاء الشباب وقع عبء العمل كله تقريبا ، لاسيما بعد رحيل الأستاذ بروفنسال الى الجزائر بعد اشتعال الحرب العالمية الثانية .

كان اشتراك الاهوانى فى تحقيق كتاب الذخيرة هو بداية رحلته العلمية فى طريق الدراسات الأندلسية . وهو كما اشار الاهوانى نفسه قبل ذلك بدء الانتقال من مرحلة الاستهواء العاطفى « الرومانتيكى » الى المعاناة العلمية الجادة . ومن الطريف بهذه المناسبة أن نذكر ان الاهوانى كان من بين هؤلاء الشباب الخمسة من خريجى قسم اللغة العربية هو الوحيد الذى قدر له أن يمضى فى شوط الدراسات الأندلسية الى آخره ، أما الأربعة الآخرون فقد تشعبت بهم مسالك البحث العلمى وحقق كل منهم اعمالا رائعة ولكنها بعيدة عن ميدان الأندلس .

على ان الحقيقة التى ينبغى علينا ان نسجلها هى أن اول بواكير جهود الاهوانى فى ميدان الدراسات الأندلسية كان العمل فى تحقيق احدى ذخائر التراث العربى فى الأندلس .

وقد استمر عمل هذه اللجنة التى كان الأهوانى أحد اعضائها على طول ست سنوات، استطاعت فى خلالها ان تخرج ثلاثة مجلدات من كتاب « الذخيرة » : القسم الأول فى مجلدين (بين ١٩٣٩ و ١٩٤٢) ثم المجلد الأول من القسم الرابع (١٩٤٥) . ولابد ان هذه التجربة العلمية الأولى فى معاناة تحقيق التراث الأندلسى

كانت من أخصب التجارب التي خاضها الأهواني ولا بد انها نبهته الى انه لا يمكن لأحد العمل في ميدان الدراسات الأندلسية قبل ان يعرف هذا التراث معرفة جيدة ، ثم يسهم في تحقيق بعضه بعد ان يحسن التسلح بالأدوات العلمية اللازمة لذلك . والى هذا اشار الأهواني حينما قال في الحلقة الاولى من سلسلة مقالاته المنشورة في جريدة « الشعب » الجزائرية :

« ولابد لكل باحث في الأدب الأندلسي ان يدفع الضريبة ويسهم في انتشال بعض ما تشتمل عليه السفينة الغارقة »).

لقد دفع الأهواني تلك الضريبة . ولكن ما عاناه من مشقة الاشتراك في تحقيق « الذخيرة » عاد عليه بكثير من الخير ، نظن منه توجيه اهتمامه الى ما اشتملت عليه النصوص الاندلسية ، ومن بينها نص « الذخيرة » من الفاظ أعجمية تنتمي الى ما يسمى « لطينية الأندلس » (٣) .

ولعل هذه الالفاظ هي التي حملت الاهواني منذ ذلك التاريخ المبكر على الاتصال بالثقافة الاوربية اتصالا وثيقا وعلى توجيهه الى تعلم اللغة الاسبانية .

وهكذا يمكن ان نقول ان تجربة العمل في « الذخيرة » قد كشفت للاهواني عن المحورين اللذين ارتبط بهما عمله في الدراسات الاندلسية الاول العناية بالتراث والعمل على خدمته وتحقيقه والثاني التنبه الى مسألة ازدواج اللغة في الأندلس وما يعنيه ذلك من ضرورة معرفة اللاتينية والاسبانية وكل ما يتصل بهما من ابحاث .

ولعل مما يصور عناية الأهواني بالتراث الأندلسي (وكان معظمه لا يزال مخطوطا) اننا في أثناء فحصنا للأوراق والمذكرات التي خلفها المغفور له ـ طيب الله ثراه ـ عثرنا على كراسة أورد فيها فهرسا مفصلا لكتاب « المطرب من أشعار اهل المغرب » لابن دحية الكلبي ، يقول في نهايته :

« كتبت هذا الفهرس من النسخة التي انتسخها لنفسه صديقي محمد بن محمد ابن تاويت الطنجي الطالب بكلية الآداب بالجامعة . وكان قد انتهى من كتابتها في ٥ أغسطس ١٩٤١ ، وذلك عن الصورة الفوتوغرافية الموجودة بدار الكتب المصرية عن نسخة المتحف البريطاني المخطوطة . انتهى » . والملاحظة مؤرخة في ١٥/١١/١٩٤١ .

ويلي هذا الفهرس ملاحظات نقدية على الكتاب تدل على رسوخ قدم في معرفة التراث الأندلسي ، واشتملت هذه الكراسة أيضا على ملاحظات ومواد علمية استخرجها الأهواني من كتاب خريدة القصر للعماد الاصبهاني (مصور دار الكتب ، آداب ٤٢٥٥) . وأغلب الظن أن تاريخ تسجيل هذه الملاحظات هو نفس التاريخ السابق اى أواخر سنة ١٩٤١ (٤) .

ومن هذا يبدو لنا ان رحلة عبد العزيز الأهواني مع الدراسات الأندلسية ـ وهي الرحلة التي اتصل فيها المسيرة حتى النهاية ، على عكس كثير من زملائه الذين بدءوها معه ثم عادوا في أول الطريق ـ انما كانت في الوقت نفسه رحلة مع التراث الأندلسي القديم وخدمة مخطوطاته ، ومحاولة استصفاء كل ما يستطيع الحصول عليه من مادة تصلح للبحث في تلك المخطوطات .

وكان على الأهواني بعد تخرجه أن يبحث عن موضوع يصلح لاعداد رسالة الماجستير، ويحدثنا هو نفسه في الحلقة الاولى من سلسلة مقالاته في الجريدة الجزائرية أنه عزم على أن يتخذ من المعتمد بن عباد ملك اشبيلية في عصر الطوائف موضوعا للدراسة . وكان في ذلك مستجيبا للنزوع الرومانتيكي الذي كان يغلب على شباب الدارسين آنذاك ، لا سيما وأن في حياة هذا الشاعر الملك من تقلب تصاريف الدهر به وانتقاله من عزة الملك الى ذلة الأسر والنفي ما هو كفيل باثارة الخيال ومشاعر العطف وهذا هو ما جعل بعض شعرائنا وادبائنا يقبلون على استيحاء حياة المعتمد بن عباد في كثير من اعمالهم الابداعية او دراساتهم ، ابتداء من امير الشعراء شوقي الى علي الجارم وعبد الوهاب عزام . غير ان الأهواني سرعان ما ينصرف عن ذلك ، وكان من الخير انه فعل ، اذ ان عدوله عن اتخاذ المعتمد موضوعا للدراسة انما كان ايذانا بالانتقال من مرحلة « الاستهواء العاطفي» الى الدراسة العلمية الجادة بكل ما فيها من مشقات ومتع في الوقت نفسه .

وربما أكد هذا التحول في تفكير الأهواني اكتشافه ما تمثله الأندلس في قضية اللقاء الحضاري بين الحضارة العربية الاسلامية والحضارة الاوروبية المسيحية . وكان اجلى ما يتمثل فيه هذا اللقاء هو ذلك الفن الشعري الجديد الذي يرد الى الاندلس فضل ابتكاره ، وهو فن الموشحات . فكان هذا هو الموضوع الجديد الذي آثر الأهواني ان يتخذه مادة لرسالة

هذه المرة كان أكثر ثقة فى عمله ورضا عنه . اذ لم نمض اربع سنوات حتى نشر كتابه « الزجل فى الأندلس » (١٩٥٧) الذى يمكن عده طبعة مزيدة منقحة من رسالته للدكتوراه .

وكأنما كانت حياة الأهوانى العلمية منذ تخرجه من كلية الآداب حتى عودته من اسبانيا الى أرض الوطن هى مرحلة الجمع والتزود والتمثل لكل ما اقبل يجمعه فى صبر وروية من مواد علمية . اما حياته بعد عودته ونيله اجازة الدكتوراه فقد كانت هى سنوات العطاء الخصب سواء فى ميدان التاليف أو التدريس او المشاركة فى النشاط الثقافى العام .

وقد وجه الأهوانى جزءا كبيرا من جهده فى أعماله العلمية التى بدأ فى نشرها منذ سنة ١٩٥٥ وعلى طوال السنوات الخمس والعشرين التالية لخدمة التراث . ولكن علينا ان نذكر مفهوم التراث عند الأهوانى كما سبق ان اوردنا ، وهو ان التراث القديم كان يعيش على مستويين ويتخذ للتعبير عن نفسه اداتين : المستوى المثقف الذى يستخدم العربية الفصحى ، والمستوى الشعبى الذى يصطنع العامية . ولم يخل الأهوانى احد هذين المستويين من عنايته ، بل انه كان يؤمن دائما بتكاملهما وخدمة كل منهما للاخر ، وبأن الفصل بينهما ليس قاطعا ، فما أكثر ما تشتمل الكتب المؤلفة بالفصحى على عناصر شعبية عامية ، وما أكثر ما يحدث العكس ، ولهذا فان عملنا هنا يكون على مراعاة التغليب والحكم على وجه التقريب .

●● نظرة فى جهود الأهوانى فى خدمة التراث تحقيقا وتاليفا :

لا تقتصر قيمة العمل الذى اضطلع به عبد العزيز الأهوانى على جودته وارتفاع مستواه من الناحية العلمية ، ولا على طرافته وجدته ، وانما هو يضم الى ذلك طرحه لمشكلات ونواح كانت تغيب على كثير من الباحثين ، فكان تنبيهه اليها توجيها لهمم الكثيرين وحثا لهم على علاجها. ومن هنا فان فضله فى هذا التوجيه لا يقل قيمة عن فضله فى الكتابة ، لا سيما وان عمله كان نموذجا للدقة والأمانة . وهكذا اصبح الأهوانى صاحب مدرسة ، وعلى مثاله وبفضل قدوته الطيبة سار الكثيرون من الباحثين من تلاميذه أو المتأثرين به ، فاثروا المكتبة العربية بنتاج وفير يقتضى الانصاف أن يعد الأهوانى قسيما فيه ورائدا له . وسوف نحاول أن نعرض فى السطور التالية نماذج لهذه الميادين التى كان الأهوانى رائدا من روادها .

كتب برامج العلماء فى الأندلس وما يتصل بها من كتب التراجم :

فى سنة ١٩٥٥ نشر الأهوانى دراستين قيمتين : الأولى بعنوان « كتب برامج العلماء فى الأندلس » ، والحق بهذه الدراسة نشرة محققة لنص برنامج ابن أبى الربيع (ت ٦٨٨ هـ) (٦)

اما الدراسة فقد أوضح فيها الكاتب مايعنيه لفظ « البرنامج » الذى استخدمه الأندلسيون مرادفا للفظ « الفهرسة » ، وهم يعنون به الكتاب الذى يسجل فيه العالم ما قرأه من مؤلفات فى مختلف العلوم ، ذاكرا عنوان الكتاب، واسم مؤلفه ، والشيخ الذى قرأه عليه ، أو تحمله عنه ، وسنده الى المؤلف الأول . فالبرنامج اذن سجل يكشف عن المنابع الثقافية التى أرتوى منها العالم ، والاصول التى أعتمد عليها . وهى بذلك تعين الدارس للمؤلف صاحب البرنامج على معرفة الأصيل والمجلوب من الآراء . وقيمة هذه البرامج انها تبين أى الكتب كان مفضلا عند الدارسين خلال العصور المختلفة وفى البيئات المتعددة وأيها أصبح كتابا مدرسيا، وما هى الكتب الحية المتداولة بين الناس . وفيما يتعلق بالاندلس نرى فى هذه الكتب أى الكتب المشرقية التى دخلت الى الأندلس وعلى يد من انتقلت وأيها كان محتكرا للمشارقة وايها كان وقفا على الأندلسيين والمغاربة ، كما اننا نجد فيها حديثا للتلميذ عن أساتذته الذين أخذ عنهم العلم ، فلها اذن قيمة المستند المباشر حول العلاقات بين التلميذ والأستاذ ، وهى علاقات تجاوز الناحية العلمية الى العلاقات الانسانية بشكل عام . واصل هذه الكتب يرتد الى علم الحديث ويحتفظ ببعض مصطلحاته واساليبه وان صار لها بعد ذلك طابع مستقل فريد .

ثم يتحدث الأهوانى عن طرائق هذه الكتب واساليبها فيذكر منها :

طريقة التبويب على أساس الكتب مرتبة حسب موضوعاتها ، وتنتمى الى هذه الطريقة فهرسة ابن خير الاشبيلى (ت ٥٧٥) التى نشرها كوديرا سنة ١٨٨٦ ، وبرنامج ابن مسعود الخشنى (ت ٥٤٤) الذى بقيت منه اوراق فى مجموعتين من دشت الاسكوريال ، ويشبه هذه الطريقة فى

كانت من أخصب التجارب التي خاضها الأهواني ولا بد انها نبهته الى انه لا يمكن لأحد العمل في ميدان الدراسات الأندلسية قبل ان يعرف هذا التراث معــرفة جيــدة ، ثم يسهم في تحقيق مخطوطاته بعد ان يحسن التسلح بالأدوات العلمية اللازمة لذلك . والى هذا أشار الأهواني حينما قال في الحلقــة الأولى من سلســـلة مقــالاته المنشورة في جريدة « الشعب » الجزائرية :

« ولابد لكل باحث في الأدب الأندلسي ان يدفع الضريبة ويسهم في انتشـــال بعض ما تشتمل عليه السفينة الغارقة ».

لقد دفــع الأهواني تلك الضريبــة . ولكن ما عاناه من مشقة الاشتراك في تحقيق « الذخيرة » عاد عليه بكثير من الخير ، نظن منه توجيه اهتمامه الى ما اشتملت عليه النصوص الاندلسية ، ومن بينها نص « الذخـــيرة » من ألفـــاظ أعجمية تنتمي الى ما يسمى « لطينية الأندلس » (٣) .

ولعل هذه الالفاظ هي التي حملت الاهواني منذ ذلك التاريخ المبكر على الاتصال بالثقافة الاوربية اتصـــالا وثيقا وعـلى توجيهــه الى تعلم اللغــة الاسبانية .

وهكذا يمكن ان نقول ان تجربة العمــل في « الذخيرة » قد كشفت للاهواني عن المحـــورين اللذين ارتبط بهما عمله في الدراسات الاندلسية الاول العناية بالتراث والعمل على خدمته وتحقيقه والثاني التنبه الى مســالة ازدواج اللغــة في الاندلس ومـــا يعنيه ذلك من ضرورة معرفـــة اللاتينية والاســبانية وكل ما يتصــل بهما من ابحاث .

ولعل مما يصور عناية الاهواني بالتراث الاندلسي (وكان معظمه لا يزال مخطوطا) اننا في أثناء فحصنا للأوراق والمذكرات التي خلفها المغفور له ــ طيب الله ثراه ــ عثرنا على كراســة أورد فيها فهرسا مفصلا لكتاب « المطرب من أشعار أهل المغرب » لابن دحية الكلبي ، يقــول في نهايته :

« كتبت هذا الفهرس من النسخة التي انتسخها لنفسه صــديقي محمد بن محمد ابن تاويت الطنجي الطالب بكليــة الآداب بالجامعة . وكان قد انتهى من كتابتها في ٥ أغسطس ١٩٤١ ، وذلك عن الصــورة الفوتوغرافيــة الموجــودة بــدار الكتب المصرية عن نســخة المتحـــف البريطاني المخطوطة . انتهى » . والملاحظــة مؤرخة في ١٩٤١/١١/١٥ .

ويلي هذا الفهرس ملاحـظات نقـدية عــلى الكتاب تدل على رسوخ قدم في معرفة التراث الأندلسي ، واشتملت هذه الكراسة أيضـــا على ملاحظات ومواد علمية استخرجها الأهواني من كتاب خريدة القصر للعماد الاصبهاني (مصــور دار الكتب ، آداب ٤٢٥٥) . واغلب الظن أن تاريخ تسجيل هذه الملاحظات هو نفس التاريخ السابق اى أواخر سنة ١٩٤١ (٤)

ومن هذا يبدو لنا ان رحلة عبد العزيز الأهواني مع الدراسات الاندلســية ــ وهي الرحلة التي أكمل فيها المســيرة حتى النهاية ، على عكس كثير من زملائه الذين بدءوها معه ثم عـادوا في اول الطريق ــ انما كانت في الوقت نفســه رحــلة مع التراث الأنــدلسي القــديم وخدمــة مخطوطاته ، ومحاولة استصفاء كل ما يستطيع الحصول عليه من مادة تصلح للبحث في تلك المخطوطات .

وكان على الأهواني بعد تخرجه أن يبحث عن موضوع يصلح لاعداد رسالة الماجستير، ويحدثنا هو نفسه في الحلقة الأولى من سلسلة مقالاته في الجريدة الجزائرية أنه عزم على أن يتخــذ من المعتمــد بن عباد ملك اشــبيلية في عصر الطوائف موضــوعا للدراســة . وكان في ذلك مســتجيبا للنزوع الرومانتيســـكي الذي كان يغلب على شباب الدارسين آنذاك ، لا سيما وان في حياة هذا الشاعر الملك من تقلب تصاريف الدهر به وانتقاله من عزة الملك الى ذلة الأسر والنفي ما هو كفيل باثارة الخيال ومشاعر العطف وهذا هو ما جعل بعض شعرائنا وادبائنا يقبلون على استيحاء حياة المعتمد بن عبــاد في كثير من اعمالهم الابداعية او دراساتهم ، ابتداء من أمير الشعراء شوقي الى على الجارم وعبد الوهاب عزام . غير ان الأهواني سرعان ما ينصرف عن ذلك ، وكان من الخير انه فعل ، اذ ان عدوله عن اتخاذ المعتمد موضوعا للدراسة انما كان ايذانا بالانتقال من مرحلة « الاستهواء العاطفي » الى الدراسة العلمية الجادة بكل ما فيهـا من مشقات ومتع في الوقت نفســه .

وربمــا اكد هــذا التحول في تفكير الأهواني اكتشافه ما تمثله الأندلس في قضــية اللقــاء الحضاري بين الحضـــارة العربيــة الاســلامية والحضارة الاوروبية المســيحية . وكان أجلى ما يتمثل فيه هذا اللقاء هو ذلك الفن الشعري الجديد الذي يرد الى الاندلس فضل ابتكاره ، وهو فن الموشحات . فكان هذا هو الموضوع الجديد الذي آثر الأهواني ان يتخذه مادة لرسالة

الماجستير ، على الرغم مما كان يكتنفه من صعوبات كثيرة ، نذكر منها قلة المادة ، وضرورة التمكن من كثير من اللغات الأوربية القديمة والحديثة .

ويحصل الأهواني على درجة الماجستير في سنة ١٩٤٧ ، ولكن الشيء الذي له دلالته هو انه لم ينشر دراسته التي نال بها هذه الدرجة أبدا ، هذا على الرغم من الحاح كثير من أصدقائه عليه بان يفعل . ومع أن تلك الرسالة عن « الموشحات الأندلسية » كانت بالنسبة لما كان يعرفه المثقفون آنذاك في العالم العربي تمثل اضافة قيمة ، وخطوة واسعة في طريق الدراسات الأندلسية ، لم يقدم الأهواني على نشرها .

وامتناع الأهواني عن نشر هذا البحث الذي كان اول مشاركة كبيرة له في هذا المجال ، يصور جانبا من جوانب شخصيته ، ينبغي الا يغيب عنا عند النظر في نتاجه ، سواء في ميادين تحقيق التراث أو التاليف او الترجمة ، وهو أن الأهواني لم يكن يقيس عمله بما يراه الناس فيه ، وانما كان له معياره الخاص الذي يطبقه على نفسه فيسرف عليها اسرافا شديدا ، فقد كان يرى ان الأبحاث المتعلقة بالموشحات قد تطورت بعد ذلك تطورا سريعا ، وان المشتغل بهذا المجال في الدراسات الأندلسية لا مفر له من ان يتابع كل ما يكتب في هذا الموضوع ولاسيما من قبل المستشرقين الأوربيين (اذ ان اضافات الباحثين العرب كانت قليلة بل لا تكاد تذكر) . ولهذا لم تعد رسالة الأهواني تلك تجد في نفسه القبول ، فآثر حجبها عن الناس على الرغم من كل ما حاولنا اقناعه به من ان نشرها — فضلا عن قيمتها العلمية التي لا شك فيها — كان مفيدا من الناحية التاريخية ، اذ كانت تصور أقصى ما وصلت اليه معرفة الباحثين حول هذا الموضوع في العالم العربي على الأقل حتى تاريخ اعدادها .

لقد كان الأهواني يرى ان المشتغل بالعلم لا يزداد تعمقا في الدراسة الا بدا له المزيد مما يجهله . ولا بد ان ايمانه بهذا المبدأ هو الذي حمله على التفكير في ضرورة السفر الى اسبانيا حتى يكون هناك على الموقع الذي عاش فيه منتجو هذا اللون الادبي من شعراء الأندلس فضلا عن اتصاله المباشر بدراسات المستشرقين ولا سيما الفرنسيين والاسبان . وكانت هذه الدراسات — المجهولة في العالم العربي حتى هذا التاريخ — كفيلة بأن تثرى البحث وترفد المعرفة لا حول موضوع الموشحات فحسب ، بل حول التراث الأندلسي كله . وكان يشارك الأهواني في هذه العقيدة بعض رواد الدراسات الاندلسية ممن كانوا زملاء وأصدقاء للأهواني اذكر في مقدمتهم المؤرخ الكبير الأستاذ الدكتور حسين مؤنس . وكان من ثمرات هذا الاقتناع الذي شاركهم فيه بقوة استاذنا الدكتور طه حسين ان ولدت فكرة انشاء معهد لمصر في مدريد ، يكون تحقيقا عمليا لمشاركة العلماء المصريين في ميدان الدراسات الأندلسية ، وفي مجال تحقيق التراث الاندلسي ونشره بصفة خاصة .

● الأهواني في اسبانيا (١٩٤٧ — ١٩٥١) :

ويسافر الأهواني الى اسبانيا بهدف جمع مادة بحثه للدكتوراه . وكان عبد العزيز في طموحه النبيل ، وايثاره لركوب الصعب من مخاطر البحث ، قد سجل موضوعه للدكتوراه في ميدان « الأزجال الاندلسية » وهو ميدان اكثر وعورة بكثير من ميدان الدراسات حول الموشحات ، اذ ان هذا الابتكار الأندلسي كان يقوم على اللغة العامية الملحونة التي كان يستخدمها الشعب الأندلسي واذا كانت معرفتنا بالتراث الأندلسي المكتوب بالفصحى قليلة بسبب قلة النصوص وضياع اكثر ذلك التراث، فمعرفتنا بالزجل اقل ، والطرق الى تلمس الحقيقة فيه أكثر التواء وغموضا . ولكن ذلك لم يكن ليثبط عزيمة الأهواني ، فمضى يخوض هذه المغامرة الفريدة ، وقنع باسبانيا ، على حين كان يستهوى شباب الدارسين آنذاك الرحيل الى انجلترا او فرنسا . ولم تكن اسبانيا آنذاك ، بعد مضى ثماني سنوات على نهاية حربها الأهلية المدمرة ، بلدا يستطيب الناس الاقامة فيه . على أن تفاني الأهواني في خدمة العلم — ولنذكر مقولته « لا يعطيك العلم بعضه الا اذا أعطيته كلك » — جعله يتسع صدرا لما تضيق به صدور الآخرين ، ويرى الراحة فيما يرى غيره فيه عناء ونصبا .

امتدت اقامة الاهواني في اسبانيا اربع سنوات لعلها كانت من أخصب فترات حياته واحفلها بالعمل الجاد الدؤوب وكانت له في خلال تلك الاقامة ثلاثة شواغل استغرقت كل جهده ووقته : اولها الاعداد لانشاء المعهد المصرى للدراسات الاسلامية في مدريد ، وكان تصور الاهواني لتلك المؤسسة — اول واحدة من نوعها لمصر في الخارج — أن يكون معهدا للبحث العلمي مجهزا بكل ما يتطلبه العمل فيه من قوة بشرية وعدة مادية . وكان الأستاذ الدكتور طه حسين منذ

ان ولى وزارة التعليم (المعارف) قد عزم على تحقيق المشروع القديم فعقد اتفاقا مع الحكومة الاسبانية على انشاء المعهد هناك ، واختار له عددا من شباب الخريجين لكي يكونوا نواة للتخصص في الأندلسيات ، تماما كما فعل قبل ذلك بسنوات حينما الف لجنة من شباب خريجي قسم اللغة العربية لتحقيق كتاب « الذخيرة » ، وكان عبد العزيز الأهواني هو حلقة الصلة بين المشروعين القديم والجديد . فعهد اليه الدكتور طه حسين بالترتيب لانشاء المعهد وتأثيثه واعداد مكتبته وتزويده بمطبعة عربية واوربية . حتى اذا افتتح المعهد عين الأهواني اول وكيل له . اما الأمر الثاني الذي كان يشغله فهو التمكن من اللغة الاسبانية ، والتعرف على معاهد البحث وعلى المشتغلين بالدراسات العربية في اسبانيا وفرنسا وغيرهما من البلاد الأوروبية ، ومتابعة جهود المستشرقين الأوروبيين في هذا الميدان . وأما الشاغل الثالث للأهواني فقد كان الاتصال الوثيق بما بقي من التراث العربي في اسبانيا . وكان دير الاسكوريال هو اهم خزائن الكتب العربية هناك . ورأى الأهواني أن الانتقال كل يوم من مدريد الى الاسكوريال (على بعد نحو اربعين كيلو مترا من العاصمة) سوف يضيع عليه وقتا ثمينا هو احوج اليه . فقرر الاقامة في الاسكوريال شهورا متوالية . وكانت اقامته هناك في هذا الدير الموحش البارد الحزين اشبه بخلوة من خلوات المتصوفة ، فقد عكف الاهواني ساعات متوالية يستقرىء كتب المجموعة العربية هناك واحدا واحدا ، مستصفيا مادة هذه المخطوطات ومسجلا ملاحظاته ومصوبا لأمناء مكتبة الدار كثيرا من المعلومات المسجلة في فهارسهم ، بل أنه بعد أن انتهى من الكتب المخطوطة هناك انتقل الى فحص الملفات التي جمعت فيها قطع واوراق متناثرة من المخطوطات ، وهي المعروفة باسم « ورق الدشت Legajos » فمضى يجمع منها في صبر وتؤدة قدرا كبيرا من المعلومات استفاد منه بعد ذلك في ما نشره من أبحاث . ولم يكتف الأهواني بالمخطوطات العربية الاسكوريالية ، وانما كان في أثناء اقاماته في مدريد يذهب الى مكتبتها الوطنية ، حيث يوجد قدر لا بأس به من المخطوطات العربية ، ولا سيما من تراث مسلمي الاندلس الذين ارغموا على التنصر (وهم المعروفون بالموريسكيين Moriscos) ، فاستفاد من هذه المخطوطات مادة جديدة . وكان يقوم من وقت لآخر بزيارات لفرنسا يلتقي خلالها بالمستشرقين الفرنسيين المشتغلين بالأندلسيات مثل ليفي بروفنسال وجورج كولان . وكان لدى هذا المستشرق الأخير نسخة خاصة من كتاب لابن بشرى الغرناطي يعد من اهم مصادر الموشحات الأندلسية ، وكان من حسنات الأهواني أن نسخ كثيرا من صفحات هذا الكتاب الجليل الذي لم ير النور بعد ، فاستفاد منها في أبحاثه اللاحقة .

وترتفع مكانة الاهواني في اوساط الاستشراق الأوربي حتى ان القائمين على تحرير مجلة « الأندلس » الاسبانية يستكتبونه فيها . وينشر الاهواني في المجلد الثالث عشر من هذه المجلة (سنة ١٩٤٨ ص ١٩ — ٣٣) مقالا بعنوان « كتاب المقتطف من ازاهر الطرف لابن سعيد المغربي » ، وقد اضطلع عميد المستشرقين الاسبان اميليو غرسية غومس بترجمة هذا المقال من العربية الى الاسبانية . وتبدو في هذا المقال خبرة الأهواني بمخطوطات التراث الاندلسي في الشرق والغرب ، ومعرفته بقيمة ما فيها من مادة . فالمقال دراسة لهذا الكتاب من كتب ابن سعيد ، ومقارنة بين مخطوطتيه المعروفتين اليوم ، وهما مخطوطة مكتبة رفاعة رافع الطهطاوي في سوهاج (المصورة في دار الكتب المصرية رقم ٩٧٩٧) ومخطوطة الاسكوريال (رقم ٤٥٥) . وقد كان اهتمام الأهواني بهذا الكتاب هو ان الفصل الثاني عشر منه مخصص للموشحات والأزجال ، وأن المادة الواردة فيه حول هذين الفنين هي التي استخدمها ابن خلدون في مقدمة تاريخه الكبير . ويدلنا هذا المقال على أن الأهواني حينما ذهب الى اسبانيا كان متزودا بقدر كبير من المعرفة بالتراث الاندلسي المخطوط في الشرق ، ثم أضاف اليه في أوربا معرفة جديدة بما احتوته خزائنها من الكتب العربية ، فتكاملت ثقافته التراثية على هذا النحو .

ويعود الأهواني الى مصر في سنة ١٩٥١ بعد أن استكمل جمع مادة رسالته للدكتوراه عن « الزجل في الأندلس » ، وتزود في اوربا بزاد ثقافي وفير جمع فيه بين علم المستشرقين واساليبهم في البحث ، والمعرفة الواعية الدقيقة بما احتوت عليه خزائن كتب المواصم الأوربية من مخطوطات عربية ، ولا سيما مايتصل منها بالاندلس . ولكن الاهواني لا يتعجل الفراغ من رسالته ، فهو كالعهد به يؤثر الاناة والتثبت، فلا يتقدم برسالته لمناقشتها الا في سنة ١٩٥٣ . واذا كان الأهواني قد ابى من قبل أن ينشر رسالته الأولى عن الموشحات فانه في

هذه المرة كان اكثر ثقة فى عمله ورضا عنه . اذ لم تمض اربع سنوات حتى نشر كتابه « الزجل فى الأندلس » (١٩٥٧) الذى يمكن عده طبعة مزيدة منقحة من رسالته للدكتوراه .

وكأنما كانت حياة الأهوانى العلمية منذ تخرجه من كلية الآداب حتى عودته من اسبانيا الى ارض الوطن هى مرحلة الجمع والتزود والتمثل لكل ما اقبل يجمعه فى صبر وروية من مواد علمية . اما حياته بعد عودته ونيله اجازة الدكتوراه فقد كانت هى سنوات العطاء الخصب سواء فى ميدان التاليف أو التدريس او المشاركة فى النشاط الثقافى العام .

وقد وجه الأهوانى جزءا كبيرا من جهده فى أعماله العلمية التى بدأ فى نشرها منذ سنة ١٩٥٥ وعلى طوال السنوات الخمس والعشرين التالية لخدمة التراث . ولكن علينا ان نذكر مفهوم التراث عند الأهوانى كما سبق أن اوردنا ، وهو ان التراث القديم كان يعيش على مستويين ويتخذ للتعبير عن نفسه اداتين : المستوى المثقف الذى يستخدم العربية الفصحى ، والمستوى الشعبى الذى يصطنع العامية . ولم يخل الأهوانى احد هذين المستويين من عنايته ، بل انه كان يؤمن دائما بتكاملهما وخدمة كل منهما للآخر ، وبان الفصل بينهما ليس قاطعا ، فما اكثر ما تشتمل الكتب المؤلفة بالفصحى على عناصر شعبية عامية ، وما أكثر ما يحدث العكس ، ولهذا فان عملنا هنا يكون على مراعاة التغليب والحكم على وجه التقريب » .

●● نظرة فى جهود الأهوانى فى خدمة التراث تحقيقا وتاليفا :

لا تقتصر قيمة العمل الذى اضطلع به عبد العزيز الأهوانى على جودته وارتفاع مستواه من الناحية العلمية ، ولا على طرافته وجدته ، وانما هو يضم الى ذلك طرحه لمشكلات ونواح كانت تغيب على كثير من الباحثين ، فكان تنبيهه اليها توجيها لهمم الكثيرين وحثا لهم على علاجها . ومن هنا فان فضله فى هذا التوجيه لا يقل قيمة عن فضله فى الكتابة ، لا سيما وان عمله كان نموذجا للدقة والأمانة . وهكذا اصبح الأهوانى صاحب مدرسة ، وعلى مثاله وبفضل قدوته الطيبة سار الكثيرون من الباحثين من تلاميذه او المتأثرين به . فأثروا المكتبة العربية بنتاج وفير يقتضى الانصاف أن يعد الأهوانى قسيما فيه ورائدا له . وسوف نحاول ان نعرض فى السطور التالية نماذج لهذه الميادين التى كان الأهوانى رائدا من روادها .

كتب برامج العلماء فى الأندلس وما يتصل بها من كتب التراجم :

فى سنة ١٩٥٥ نشر الأهوانى دراستين قيمتين : الأولى بعنوان « كتب برامج العلماء فى الأندلس » ، والحق بهذه الدراسة نشرة محققة لنص برنامج ابن أبى الربيع (ت ٦٨٨ هـ) (٦)

اما الدراسة فقد اوضح فيها الكاتب مايعنيه لفظ « البرنامج » الذى استخدمه الاندلسيون مرادفا للفظ « الفهرسة » ، وهم يعنون به الكتاب الذى يسجل فيه العالم ما قرأه من مؤلفات فى مختلف العلوم ، ذاكرا عنوان الكتاب، واسم مؤلفه ، والشيخ الذى قرأه عليه ، او تحمله عنه ، وسنده الى المؤلف الأول . فالبرنامج اذن سجل يكشف عن المنابع الثقافية التى أرتوى منها العالم ، والاصول التى أعتمد عليها . وهى بذلك تعين الدارس للمؤلف صاحب البرنامج على معرفة الأصيل والمجلوب من الآراء . وقيمة هذه البرامج أنها تبين اى الكتب كان مفضلا عند الدارسين خلال العصور المختلفة وفى البيئات المتعددة وايها اصبح كتابا مدرسيا، وما هى الكتب الحية المتداولة بين الناس . وفيما يتعلق بالاندلس نرى فى هذه الكتب أى الكتب المشرقية التى دخلت الى الأندلس وعلى يد من انتقلت وأيها كان محتكرا للمشارقة وايها كان وقفا على الأندلسيين والمغاربة ، كما اننا نجد فيها حديثا للتلميذ عن أساتذته الذين أخذ عنهم العلم ، فلها اذن قيمة المستند المباشر حول العلاقات بين التلميذ والأستاذ ، وهى علاقات تجاوز الناحية العلمية الى العلاقات الانسانية بشكل عام . وأصل هذه الكتب يرتد الى علم الحديث ويحتفظ ببعض مصطلحاته واساليبه وان صار لها بعد ذلك طابع مستقل فريد .

ثم يتحدث الأهوانى عن طرائق هذه الكتب واساليبها فيذكر منها :

طريقة التبويب على أساس الكتب مرتبة حسب موضوعاتها ، وتنتمى الى هذه الطريقة فهرسة ابن خير الاشبيلى (ت ٥٧٥) التى نشرها كوديرا سنة ١٨٨٦ ، وبرنامج ابن مسعود الخشنى (ت ٥٤٤) الذى بقيت منه أوراق فى مجموعتين من دشت الاسكوريال ، ويشبه هذه الطريقة فى

بلاد الشرق كتاب « المعجم المفهرس » لابن حجر العسقلاني (ت ٨٥٢) . والطريقة الثانية هي ان يسرد المؤلف مروياته من خلال ترجمته للشيوخ الذين تلقى عنهم او استجازهم ، وينتمي اليها برنامج عبد الحق بن عطية الغرناطي (ت ٥٤١) وبرنامج أبي الحسن الرعيني الاشبيلي (ت ٦٦٦) وفهرسة القاضي عياض بن موسى السبتي (ت ٥٣٨) والطريقة الثالثة تشبه أن يكون تأليفا وتلفيقا بين الطريقتين السابقتين ، فجمع بين سرد المرويات من الكتب وتراجم الشيوخ ، وهي التي ينتمي اليها برنامج ابن أبي الربيع (ت ٦٨٨) وكذلك برنامج محمد بن جابر الوادياشي (ت ٧٤٩) وتقوم على الترجمة المفصلة للشيوخ ، مع الاستطراد الى ذكر أخبارهم ومناقبهم وأخلاقهم ، والاسهاب في ايراد الحكايات والطرائف ، وهو أسلوب يكاد يخرج عن كتب التراجم الى كتب الأمالي . ومن أمثلته برنامج أبي الحسن بن مؤمن (ت ٥٩٨) وهو من الكتب التي لم تصل الينا ولكن ابن عبد الملك المراكشي وصفه لنا وصفا مفصلا في ترجمة مؤلفه .

وفي القسم الثاني من المقال ينشر الأهواني نص برنامج ابن أبي الربيع محققا على أساس نسختين خطيتين ، احداهما في المتحف البريطاني ، والأخرى في الاسكوريال .

والأهواني في دراسته ونشرته للنص يجول بنا بين عدد كبير من المخطوطات التي تنتمي الى هذا اللون من التاليف ، على نحو يكشف عن معرفة مستفيضة بالتراث العربي في الشرق والغرب على السواء .

وقد فتح الأهواني بتوجيهه نظر الباحثين الى هذا النوع من التاليف بابا ولجه الكثيرون من بعده . ويكفي ان اشير الى اثنين من جلة الباحثين احسنا الانتفاع من جهده المذكور فاضطلعا بنشر برنامجين من برامج العلماء . أولهما الباحث التونسي الأستاذ ابراهيم شبوح الذي نشر في دمشق (سنة ١٩٦٢) « برنامج شيوخ الرعيني الاشبيلي » ، والثاني هو المستشرق الاسباني خوسيه ماريا فورنياس الذي اعد للنشر برنامج ابن جابر الوادياشي مع ترجمة الى الاسبانية ودراسة مفصلة (مجلة الأندلس ، المجلد الثامن والثلاثين ، سنة ١٩٧٣ ، ص ١-٦٧ والمجلد التاسع والثلاثين ، سنة ١٩٧٤ ص ٣٠١ - ٣٦١) ، بل ان تاثير دراسة الأهواني امتد الى الاهتمام بكتب البرامج او المشيخات في الشرق ، وكان من ثمرات هذا الاهتمام نشر الباحث التونسي محمد محفوظ « مشيخة ابن الجوزي » (بيروت ١٩٨٠) .

واما الدراسة الثانية التي نشرها الاهواني في نفس تلك السنة فهي مقاله « مخطوطان جديدان من صلة الصلة لابن الزبير والذيل والتكملة لابن عبد الملك » (٧)

ويعود الأهواني في هذا المقال للتعريف بمخطوطتين جديدتين لكتابين من اجل كتب التراجم : الاولى هي مخطوطة المكتبة التيمورية (تاريخ ٨٥٠) من كتاب « صلة الصلة » لأبي جعفر أحمد بن ابراهيم بن الزبير (عاش بين سنتي ٦٢٧ و ٧٠٨) والثانية هي مخطوطة دار الكتب المصرية (مجموعة حليم) رقم ٦١ تاريخ، وهي تتألف من مجلد واحد هو الجزء الخامس من كتاب « الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة » لمحمد بن محمد بن عبد الملك المراكشي.

وكتاب « صلة الصلة » كان قد نشر ليفي بروفنسال سنة ١٩٣٨ في الرباط قطعة منه على اساس مخطوطة في الخزانة الكتانية بفاس. غير ان الاهواني اكتشف بعد ذلك هذه النسخة القاهرية الجديدة التي لم يعرفها بروكلمان ولا ناشر الكتاب ليفي بروفنسال ، اذ ان طبع فهرس المكتبة التيمورية لم يكمل بعد . وقد قارن الأهواني بين طبعة ليفي بروفنسال وهذه النسخة المخطوطة وأوضح ان مخطوطة القاهرة تشتمل على اكثر من ضعف ما نشره المستشرق الفرنسي ، مما يجعل لهذه النسخة قيمة كبرى. ومع ان مقال الأهواني صدر منذ خمس وعشرين سنة فانه لم يستجب أحد حتى الآن للدعوة التي وجهها الأهواني لاصدار نشرة جديدة من الكتاب اعتمادا على هذه المخطوطة الجديدة .

واما مخطوطة ابن عبد الملك فقد بين الكاتب خطر كتاب « الذيل والتكملة » ونوه بنسخه المخطوطة المفرقة بين الاسكوريال والمكتبة الوطنية بباريس والمتحف البريطاني وخزانة القرويين بفاس . وهو بعد ذلك يصف هذه النسخ وصفا مفصلا ويقارن بينها ، ويشير الى خلط العلماء المحدثين واخطائهم في الحديث عن ابن عبد الملك ، ويقطع الطريق على كل تلك الاوهام بنشره ترجمة ابن عبد الملك التي وردت في كتاب استاذه ابن الزبير ، ويتبين من هذه الترجمة انه توفى سنة ٧٠٣ في مدينة تلمسان.

ويختم الأهواني دراسته بتأمل لكتب التراجم فيلاحظ انه كان هناك أسلوبان في هذه الكتب : أسلوب يكتفي فيه بالترجمة المختصرة اي ذكر

الميلاد والوفاة وأسماء الشيوخ وعناوين الكتب المؤلفة ، ويمثل هذه الطريقة ابن الفرضي وابن بشكوال وابن الزبير . والطريقة الثانية اكثر طموحا ، اذ هي تأتي بمادة وفيرة من الاخبار والمختارات الشعرية والرسائل ، مما يجعل الكتاب يبدو وكأنه كتاب مختارات أدبية لا كتاب تراجم . وخير من يمثل هذه الطريقة هو ابن عبد الملك نفسه ، وهو ما يعطي قيمة كبرى لكتابه ، لما فيه من التفصيل وكثرة الفوائد .

ويلاحظ ان دعوة الاهواني لنشر الكتاب لقيت بعد ذلك آذانا مصغية ، فقد توفر على هذا الكتاب تلميذان من تلاميذ الاهواني هما الدكتور احسان عباس و محمد بن شريفه ، فنشرا الأجزاء الباقية منه فيما بين سنتي ١٩٦٣ و ١٩٧٤ .

وقد كان من ثمرات تنقيب الأهواني الطويل في مخطوطات التراث الأندلسي انه نبه الى قيمة بعض الكتب النادرة واهميتها في الكشف عن جوانب غامضة او غير معروفة في التاريخ الاندلسي . ونضرب لذلك مثلا بمقاله في مجلة معهد المخطوطات أيضا حول « مسائل ابن رشد » (٨) وهو كتاب يضم مجموعة من فتاوى ابي الوليد محمد بن أحمد بن رشد (عاش بين سنتي ٤٥٠ و ٥٢٠) ، وهو جد سميه الفيلسوف المشهور . وكتاب « المسائل » مخطوط في المكتبة الأهلية بباريس . وكان الأهواني قد فحص هذا الكتاب وانتهى من ذلك الى أنه على الرغم من موضوعه الذي قد لا يغرى الباحثين في التاريخ فانه حافل بالنصوص التي تخدم الباحث في مختلف جوانب الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية . ويورد شاهدا على ذلك بعض نصوصه ومنها ما يتعلق ببناء سور مدينة باغه Priego وبمشاكل التجارة بين الأندلس وقشتالة ، وبزوجة الأمير المرابطي تميم بن يوسف ابن تاشفين ، وباستفتاء امير المسلمين علي ابن يوسف بن تاشفين اياه حول بعض الائمة الذين خاضوا في علم الكلام مثل أبي الحسن الأشعري وأبي اسحاق الاسفراييني وأبي بكر الباقلاني وأبي الوليد الباجي . ولفتوى ابن رشد حول هذا الموضوع قيمة خاصة ، لأننا نعرف ما باشره فكر الاشعرية على محمد بن تومرت مؤسس دولة الموحدين التي أعلنت الثورة على المرابطين الذين عاش في كنفهم ابن رشد وكان مستشارا لأمرائهم .

ويلحق باهتمام الاهواني بالتراث الأندلسي المكتوب بالفصحى تتبعه لنشر ذخائره ونقده لها . ولعل من أجمل نماذج ذلك الحوار الطريف الذي دار بينه وبين أستاذنا الدكتور شوقي ضيف حول نشرته وتحقيقه لكتاب « المغرب في حلى المغرب » لابن سعيد المغربي . (٩) وهو حوار التزم فيه الجانبان بسياسة العلم الحقة ، فكان مقالا العالمين الجليلين مثالا للموضوعية وأدب الحوار .

ونختتم هذه النماذج التي تصور لنا اهتمام الأهواني بنشر التراث الأندلسي وتحقيق ذخائره بالجهد الذي قام به في اخراج كتاب « نصوص عن الاندلس : من جغرافية العذري » (١٠) وصاحب الكتاب أحمد بن عمر بن انس العذري المعروف بابن الدلائي ، محدث معروف ولد سنة ٣٩٣ ورحل الى الشرق حيث جاور بمكة اعواما ثم عاد الى الأندلس وتوفي سنة ٤٧٨ . والغريب أنه مع اشتغاله بعلم الحديث فان هذه القطعة من مؤلفه الجغرافي هي البقية الوحيدة الباقية من كتبه . أما المخطوط الوحيد الذي اعتمد عليه الأهواني في النشر فقد كان اصله في احدى المكتبات الخاصة في مدينة القدس (رد الله غربتها!) وكان الأستاذ رشاد عبد المطلب — رحمه الله — قد عثر عليه هناك في احدى بعثات معهد المخطوطات بالجامعة العربية ، فصوره . وقد كان اكتشاف الاهواني لهذا المخطوط واضطلاعه بتحقيقه من أجل أعمال خدمة التراث الأندلسي ، مع ان ما وصل من الكتاب في مخطوطته القدسية لا يتجاوز نحو عشره فيما يقدر الأهواني . ذلك انه اشتمل على وصف لبعض كور الأندلس ، متحدثا بالتفصيل عن مدنها ، والمسافات فيما بينها ، وما تميزت به كل مدينة من خصائص و « عجائب » ، فضلا عن النقول الطويلة التي يوردها عن كتب بعض المؤرخين المتقدمين ممن فقدت مؤلفاتهم مثل آل الرازي ، مما يجعل معظم مادة الكتاب جديدة تماما . ولا تقل قيمة عن النص نفسه الحواشي التي أضافها الاهواني والحقها به ، وهي تبلغ نصف الكتاب ، وقد تعقب النص فيها سطرا سطرا فقابل فيها أسماء المواضع والأعلام التاريخية على المصادر التاريخية الجغرافية السابقة ، قديمة وحديثة ، عربية واسبانية ، اسلامية ومسيحية ، على نحو يكشف عن غزارة العلم ، وحرص على التثبت وأناة في العمل ، مما يجعل هذا الكتاب نموذجا لما ينبغي ان يكون عليه التحقيق العلمي السليم .

ويكفي ان نشير الى ان هذا الكتاب منذ صدوره قد أثار اهتمام المستشرقين الاسبان بصورة لم يثرها اى كتاب آخر خلال السنوات الأخيرة ، فتسابقوا الى ترجمته واستصفاء

مادته ، حتى ان هناك سبعة من الباحثين الاسبان عمل كل منهم على الانفراد بأحد فصوله لدراسته وترتيب ما احتوى عليه من مادة علمية . وقد نشرت بعض هذه الترجمات والدراسات، واهمها ما قام به الدكتور فرناندو دى لاجرانخا Fernando de la Granja استاذ الأدب العربي في جامعة مدريد ، والدكتور سيكودى لوثينا Seco de Lucena الأستاذ الراحل بجامعة غرناطة ومدير مدرسة الأبحاث العربية بها . وما زالت بعض الترجمات الأخرى التي قام بها باحثون آخرون في طريقها الى النشر .

ويبقى بعد ذلك عمل الأهواني في خدمة التراث الأندلسي الذي ينتمي الى ما سماه في تصنيفه الذي أسلفنا الاشارة اليه بالمستوى الشعبي ، وهو ما توفر عليه الأهواني منذ ان سجل رسالته الأولى للماجستير حول موضوع « الموشحات الأندلسية » بعد تخرجه من الكلية في سنة ١٩٣٨ . وقد رأينا كيف واصل الأهواني مسيرته في دراسة الفن الشعري الشعبي الأندلسي ، فمضى يدرس بعد ذلك فنا أكثر امعانا في الشعبية وهو الأزجال ، فكان « الزجل في الأندلس » موضوع رسالته للدكتوراه ، ثم موضوع كتابه الرائد الذي اخرجه في سنة ١٩٥٧ . وعكف منذ ذلك الوقت على ديوان ابن قزمان الذي كان ينوى أن يخرجه بعد خدمته وتحقيقه بالأسلوب الذي جرى عليه في خدمة النصوص الأندلسية .

على اننا قبل أن نتحدث عن رحلة الأهواني الطويلة مع ابن قزمان نود ان ننوه بعملين رئيسيين سد بهما الأهواني فراغا كبيرا في مجال خدمة التراث الشعبي الأندلسي .

الاول اهتمامه بالجانب اللغوى ، اذ تتبع الاهواني في عنايته باللغة الملحونة كل ما كتبه الأندلسيون او المغاربة في موضوع « لحن العامة » . ومن الواضح ان اهتمام الأهواني بهذا الموضوع كان امتدادا وثمرة لاهتمامه بالموشحات والأزجال ، اذ كانت قواعد النظم في هذين الفنين تقضي بأن يكون الجزء الأخير من الموشحة (وهو المعروف بالخرجة) ويكون الزجل كله بلغة عامية ملحونة .

وفي هذا المجال نشر الأهواني دراسته « الفاظ مغربية من كتاب ابن هشام في لحن العامه » (١١) وابن هشام هو محمد بن احمد بن هشام الاشبيلي نزيل سبتة ، وهو لغوى نحوى عاش بين الأندلس والمغرب وتوفي سنة ٥٧٧ . وعنوان كتابه الذي اختصه الأهواني بالدراسة هو « المدخل الى تقويم اللسان وتعليم البيان » . ويرد له عنوان آخر هو « الرد على الزبيدى في لحن العوام » (١٢) .

والكتاب كما بين الأهواني في تقديمه للنص حلقة من سلسلة من الكتب كان هدفها تسجيل ما غيرته العامة بالسنتها من الألفاظ العربية ، وهي تقدم صورة للاستخدام العامي للغة ، وتطلعنا على الجانب اللغوى لحياة الشعب في احدى البيئات العربية الاسلامية . ومن هنا أتت أهمية أمثال هذه الكتب ، لأن الوثائق حول هذا الجانب قليلة بالقياس الى كثرة ما كتبه المؤلفون بالعربية الفصحى . وقد بدأت هذه السلسلة في الأندلس بكتاب الزبيدى الاشبيلي (ت ٣٧٩) « لحن العامة » ، وكان منها أيضا كتاب « تثقيف اللسان وتلقيح الجنان » لابن مكى الصقلى (ت ٥٠١) ، وكان من أهداف ابن هشام في كتابه الرد على المؤلفين السابقين وبيان ما اعتقد انهما وهما فيه .

وقد قدم الأهواني للنص بدراسة مفصلة درس فيها هذا اللون من التأليف في الغرب الاسلامي ، وحدد مفهومى العامة واللحن ، ثم وضح الأساس الذي التزم به في اختيار مجموعة من الألفاظ التي أوردها ابن هشام ، وقد صنف هذه المجموعة في قسمين : الفاظ أعجمية دخلت من اللغات المحلية في الأندلس ، والفاظ عربية اكتسبت معنى جديدا في البيئة الأندلسية . ورجع الاهواني في التحقيق والدراسة الى عدد كبير من المعاجم القديمة ، وكان من أكثرها فائدة المعجم الاسباني العربي الذي وضعه بدرو دى ألكلا (بطرس القلعي) Pedro de Alcalà (طبعة جوتنجن الثانية سنة ١٨٨٣) والمعجم المجهول المؤلف الذي نشره سكياباريلى (في فلورنسا سنة ١٨٧١) فضلا عن عدد كبير من الدراسات التي قام بها الأوربيون حول هذا الموضوع .

وكان الأهواني أيضا في هذا الميدان رائدا ، اذ انه شق طريقا جديدا في ميدان الدراسات اللغوية ، ووجه عناية الباحثين الى هذا الميدان من ميادين الدراسات الأندلسية والمغربية . وأكتفي بأن اذكر من ثمرات جهود الأهواني ما قام به اللغوى المتمكن الصديق الدكتور عبد العزيز مطر من أعمال واصل بها مسيرة الأهواني ، وكان من بينها نشره لكتاب « لحن العامة » لأبي بكر محمد بن الحسن الزبيدى (الكويت ١٩٦٨) وهو يتناول عامية الأندلس في القرن الرابع الهجرى ، و « تثقيف اللسان » لابن مكى الصقلى (القاهرة ١٩٦٦) وهو حول عامية أهل صقلية

فى القرن الخامس ، و « تقويم اللسان » لابن الجوزى (القاهرة ١٩٦٦) وموضوعه عامية أهل بغداد فى القرن السادس ، ثم دراسته الجامعة « لحن العامة فى إضوء الدراسات اللغوية الحديثة » (القاهرة ١٩٦٦) ٠

أما العمل الآخر الذى اضطلع به الأهوانى وكان فيه رائدا كذلك فى ميدان دراسة التراث الشعبى فهو البحث الطويل الذى نشره بعنوان « أمثال العامة فى الاندلس » (١٣) والبحث مقسم الى قسمين : دراسة حول الأمثال وأنواعها وتمثيلها للثقافة الشعبية ، مع عناية خاصة بالأمثال العامية الملحونة ، ولنموذج من أعظم نماذجها فى الأندلس ، وهو الفصل الخاص بأمثال العامة من كتاب ابن عاصم الغرناطى « حدائق الأزاهر » ، وذلك بعد تتبع ما ورد من أمثال العامة فى كتاب « العقد » لابن عبد ربه ، وفى « تقويم اللسان » لابن هشام اللخمى ، وفى ديوان ابن قزمان ٠ ثم عقد الأهوانى مقارنة طريفة بين أمثال ابن عاصم (عاش بين سنتى ٧٦٠ و ٨٢٩ ومجموعة الأمثال التى جمعها كاتب اسبانى معاصر لأديبنا الغرناطى هو المركيز دى سنتلانا (عاش بين سنتى ٧٩٩ و ٨٦٠) ٠ وقد انتهى الأهوانى من هذه الدراسة المقارنة الى ان هناك كثيرا من الأمثال الاسبانية تكاد تكون ترجمة حرفية لأضرابها الغرناطية ، وهو أمر تفسره الصلات الوثيقة التى كانت قائمة خلال القرن التاسع (الخامس عشر الميلادى) بين قشتالة المسيحية وغرناطةالاسلامية ٠ وأما القسم الثانى من الدراسة فقد نشر فيه الأهوانى مجموعة أمثال ابن هشام اللخمى عن كتاب « تقويم اللسان » فى مخطوطتيه المحفوظتين فى الاسكوريال ، ثم الحديقة الخامسة فى أمثال العامة وحكمها من كتاب ابن عاصم حسب عدد كبير من المخطوطات فى دار الكتب بالقاهرة والمكتبة الأهلية فى باريس ومكتبة الاسكوريال ومكتبة المجمع التاريخى الملكى بمدريد ومكتبة المتحف البريطانى ٠

وبهذا البحث الجليل فتح الأهوانى من جديد آفاقا واسعة تثرى الثقافة العربية واللون الشعبى منها بصفة خاصة ، فتعددت الدراسات المتعلقة بالأمثال ، ونشرات المجموعات المعروفة من قبل منها بعد ان كان العلماء ينظرون اليها فى غير قليل من الاحتقار وعدم المبالاة ٠

وقد كان من أجل ثمرات هذه العناية بذلك اللون من الوان الثقافة الشعبية ما قام به بعض تلاميذ الأهوانى من مواصلة مسيرته فى هذا المجال ، فقد قام تلميذه المغربى الدكتور محمد ابن شريفة بتحقيق مجموعة الأمثال العامية لأبى يحيى عبيد الله بن أحمد الزجالى القرطبى (عاش بين سنتى ٦١٧ و ٦٩٤) ، وهى مستخرجة من كتابه « رى الأوام ومرعى السوام فى نكت الخواص والعوام » ، واتخذ الباحث المغربى من هذه المجموعة ومن دراسته حولها موضوعا لرسالة الدكتوراه التى أعدها مع الأهوانى نفسه ٠ ونوقشت هذه الرسالة فى سنة ١٩٦٨ ، ثم نشر القسم الثانى منها وهو نص مجموعة الأمثال المذكورة فى الرباط سنة ١٩٧١ كذلك لفت عمل الأهوانى نظر المستشرق الاسبانى اميليو غرسية غومس الى هذا الميدان الذى ظل بعيدا عن دائرة الضوء ٠ فكان أن خصص له عددا من المقالات نشرها تباعا فى مجلة « الأندلس » بعنوان « نحو جمع ديوان للأمثال الأندلسية » ٠ وظهرت الحلقة الأولى من هذه المقالات فى المجلة المذكورة (المجلد الخامس والثلاثين ــ سنة ١٩٧٠ الجزء الأول ص ١ ــ ٦٨) وهى بعنوان « أمثال ابن هشام اللخمى » ، وقد اعتمد فى ترجمته ودراسته النص الذى قدمه عبد العزيز الأهوانى فى عمله الذى أشرنا اليه ، وكانت الحلقة الثانية التى ظهرت فى نفس المجلد من مجلة الأندلس (الجزء الثانى ص ٢٤١ ــ ٣١٤) ترجمة لمجموعة ابن عاصم الغرناطى ، والحلقة الثالثة فى المجلد السادس والثلاثين (الجزء الثانى سنة ١٩٧١ ــ ٢٢٥ ــ ٣٢٦) حول مجموعة من الأمثال الشعرية لابن شرف القيروانى ، مأخوذة من مخطوطة مغربية قديمة ، والحلقة الرابعة فى المجلد السابع والثلاثين (الجزء الأول ــ سنة ١٩٧٢ ص ١ ــ ٧٥) حول مجموعة الأمثال المسجوعة لأبى عثمان سعد بن أحمد بن ليون التجيبى المروى (عاش بين سنتى ٦٨١ و ٧٥٠) ، والحلقة الخامسة حول الأمثال الواردة فى كتاب « العقد » لابن عبد ربه وحول سوابقها من أمثال أكثم بن صيفى وبزرجمهر (المجلد السابق نفسه ، الجزء الثانى ص ٢٤٩ ــ ٣٢٣) ٠

وهكذا نرى كيف فجر الأهوانى الاهتمام بهذا الموضوع بين الباحثين العرب والأوربيين على السواء ٠

وقد تركنا الى النهاية العمل الأكبر الذى انقطع له الأهوانى فى خدمة التراث الشعبى منذ اشتغاله بالدراسات الأندلسية حتى وفاته ، وهو ديوان الزجال القرطبى ابن قزمان ٠ غير ان هذا العمل العظيم أصبح « سيمفونية الأهوانى التى لم تتم »، فقد كان يعد العدة لتحقيقه واصدار دراسة مطولة عنه ، غير انه بطبيعته المتأنية التى

تعرف كيف تعطى لكل شيء حقه لم يتعجل نشره وكان يعرف ان المستشرق الاسباني غرسيه غومس يعمل فيه كذلك ، الا ان ذلك لم يدفعه أبدا الى اخراجه بغية السبق العلمي ، ولو امتد العمر بالأهواني لكان تحقيقه ودراسته لابن قزمان أعظم منجزاته العلمية على الاطلاق . ولكن للقدر حكما يفوت به كل تدابير البشر .

وكان ان أخرج غرسيه غومس طبعته لديوان ابن قزمان في مدريد سنة ١٩٧٢ في ثلاثة مجلدات تحت عنوان غريب في طموحه هو Todo Ben Quzman (١٤) (ومعناه « كل ما يتعلق بابن قزمان ») . ولم يتأثر الأهواني بذلك ولم يأس عليه ، بل مضى في طريقه معدا عدته لاستكمال نشرته هو للديوان وان لم يعن ذلك عزوفا عن النظر في عمل غرسيه غومس ومحاولة تقويمه .

وكان من ثمرات هذا النظر ذلك الجدل الطريف الذي دار بين العالمين حول ديوان ابن قزمان ، وهو من أخصب المساجلات العلمية التي تابعناها خلال السنوات الأخيرة .

بدأ الأهواني منذ سنة ١٩٧٣ نشر سلسلة من المقالات بعنوان « على هامش ديوان ابن قزمان » صدر له منها ثلاث على صفحات مجلة المعهد المصري للدراسات الاسلامية في مدريد : الأولى في المجلد السابع عشر (١٩٧٢ - ١٩٧٣) ص ١٨٣ - ٢٤٥ ، والثانية في المجلد الثامن عشر (١٩٧٤ - ١٩٧٥) ص ١٧ - ٧٧ ، والثالثة في المجلد التاسع عشر (١٩٧٦ - ١٩٧٨) ص ٢١ - ٦٠ . وكان من الطبيعي أن يكون أول الناس متابعة لهذه المقالات وأكثرهم اهتماما بما تضمنته من ملاحظات هو الأستاذ غرسيه غومس نفسه ، فرد على نقد الأهواني بثلاث مقالات أيضا نشرت في مجلة الأندلس : الأولى في المجلد الثامن والثلاثين سنة ١٩٧٣ الجزء الثاني ص ٢٤٩ - ٣١٨ ، والثانية في المجلد الحادي والأربعين ، سنة ١٩٧٦ ، الجزء الثاني ص ٢٤١ - ٣٣٨ ، والثالثة في المجلد الثالث والأربعين ، سنة ١٩٧٨ ، الجزء الثاني ص ٢٤٥ - ٣٠٢ .

ولا يتسع هذا المجال لعرض الحوار الذي دار بين الأهواني ورسيله الاسباني والذي يضم بين دفتيه نحو أربعمائة صفحة ، وانما أود أن أشير بصفة خاصة الى ظاهرة جديرة بالتسجيل : هي ان الديوان مليء بالألفاظ التي لم تعجم مما جعلها تحتمل أكثر من قراءة ، والزجل كما نعرف مكتوب بعامية الأندلس التي اختلطت بها كلمات كثيرة بعجمية هذه البلاد ، أي باللاتينية الدارجة . وكثير من المواضع التي اعترض فيها الأهواني على غرسية غومس كانت حول الفاظ أراد غرسيه غومس أن يؤولها على أساس ان الكلمات عربية بينما رأى الأهواني انها عجمية . وهذه ظاهرة طريفة لما فيها من المفارقة ، كما سجل ذلك غرسيه غومس في مقالته الأولى (ص ٢٥١ وما بعدها) وهي تدل على مدى تمكن الأهواني من الاحاطة بظاهرة الازدواج اللغوي في الأندلس ، ومن معرفة اللاتينية ومشتقاتها في اللغات الأوربية الحديثة .

ومن ناحية أخرى نشير الى ان اهتمام الأهواني بالزجل الأندلسي أنتج لنا حركة مثمرة في ميدان الأبحاث الجامعية ، فقد وجه كثيرا من تلاميذه لدراسة هذا التراث الشعبي ، أذكر منهم الدكتور رضا محسن القريشي ، الذي نشر بتوجيه منه كتاب « بلوغ الأمل في فن الزجل » لابن حجة الحموي (دمشق ١٩٧٤) ثم دراسته عن الزجل في المشرق (بغداد ١٩٧٧) ، وكانت آخر الرسائل التي أشرف عليها الأهواني رسالة ماجستير تقدم بها السيد يسرى العزب حول « بيرم التونسي وأزجاله » .

●● وبعد ، فقد كان الأهواني رحمه الله وأحسن مثواه أمة وحده ، بذل نفسه وماله وراحته من أجل خدمة العلم ، عملا بمقولته هو « لا يعطيك العلم بعضه الا اذا أعطيته كلك » . وقد أعطى الأهواني نفسه كلها للعلم ، وأعطاه العلم لقاء ذلك مجدا خالدا وذكرا طيبا ومودة صادقة في نفوس كل من عرفه ، لا يبلى جدتها الزمن . وأولى الأهواني التراث العربي قديمه وحديثه ، معربة وملحونة ، اعظم الجهود ، فحق لاسمه أن يسجل معلما مضيئا مشرقا في أعلى مكان من هذا التراث .

هوامش

(١) من الواضح أنه سقطت كلمات من المقال أثناء الطبع ، وقد أكملنا هذا السقط بما يرى بين الحاصرتين ، واذا لم تكن هذه هي الكلمات التي قصد اليها الأهواني فلابد أنها لا تخرج عما أثبتنا .

(٢) مقدمة كتاب « الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة » لابن بسام ، بقلم الدكتور طه حسين ، مطبوعات كلية الآداب بجامعة القاهرة ، المطبوع رقم ٢٦ ، سنة ١٣٥٨/١٩٣٩ ، المجلد الأول من القسم الأول ص ج ـ د .

(٣) في معرض حديث ابن بسام في ترجمته للأديب الشاعر أبي عبد الله بن السراج المالقي شاعر بني جمود يورد أبياتا لهذا الأديب يقول في أولها :

ان كنت لبقى على عرس البوافين
فانت عندي مجنون المجانين

ويقول محققو الذخيرة في التعليق على هذا البيت (القسم الأول ، المجلد الثاني ص ٣٦٦ حاشية ١) : « في الأصول بالقاف (البواقين) ولعلها من الكلمة الاسبانية Bufon بمعنى المهرج » . وهو تعليق صحيح نظن أن الفضل فيه يرجع للأهواني ، وهو دليل على أنه شرع في تعلم اللغة الاسبانية منذ هذا التاريخ وقبل أن تتاح له فرصة الرحيل الى أسبانيا .

(٤) أذين بالاطلاع على هذه الكراسة وعلى غيرها من مواد البحث التي خلفها المرحوم الدكتور الأهواني بعد وفاته للصديق الكريم الأستاذ الدكتور عبد المحسن بدر ، فله على ذلك خالص الشكر والاعتراف بالجميل .

(٥) كانت مكتبة دير الاسكوريال قد تعرضت لحريق شديد أتى على كثير من مخطوطاتها العربية ، ولكن بقايا وأوراق من هذه المخطوطات جمعت بعد ذلك ووضعت بغير ترتيب في عدد كبير من الحوافظ ، هي التي عرفت هناك باسم « أوراق الدشت » التي نشير اليها في هذا الموضع .

(٦) نشرت هذه الدراسة في مجلة معهد المخطوطات العربية ، المجلد الأول (الجزء الأول مايو ١٩٥٥) ص ٩١ ـ ١٢٠ ، والجزء الثاني (نوفمبر ١٩٥٥) ص ٢٥٢ ـ ٢٧١

(٧) نشرت هذه المقالة في صحيفة المعهد المصري للدراسات الاسلامية في مدريد ، المجلد الثالث ١٩٥٥ ص ١ ـ ١٦

(٨) مجلة معهد المخطوطات ، المجلد الرابع ، الجزء الأول مايو ١٩٥٨ ص ٧٣

(٩) نشر الأهواني نقده المذكور في مجلة معهد المخطوطات ، المجلد الأول ، الجزء الثاني (نوفمبر ١٩٥٥) ص ٣١١ ، ونشر الدكتور شوقي ضيف رده على هذا النقد في نفس المجلة ، المجلد الثاني ، الجزء الثاني (نوفمبر ١٩٥٦) ص ٣٧٧

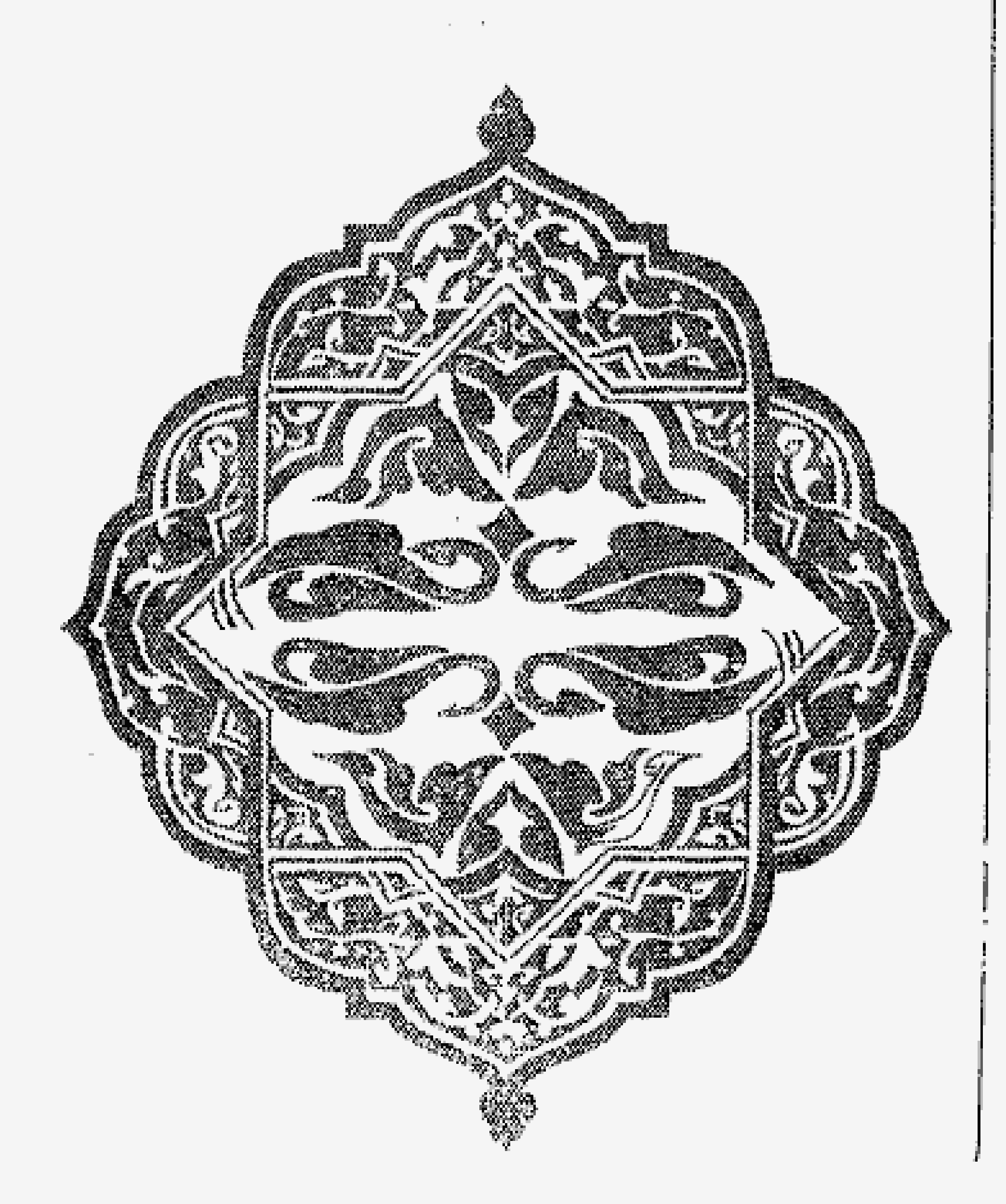
(١٠) عنوان الكتاب « نصوص عن الأندلس من كتاب ترصيع الأخبار وتنويع الآثار ، والبستان في غرائب البلدان ، والمسالك الى جميع الممالك » ، من منشورات معهد الدراسات الاسلامية في مدريد ، ١٩٦٥

(١١) مجلة معهد المخطوطات العربية ، المجلد الثالث ، الجزء الأول (مايو ١٩٥٧) ص ١٢٧ ـ ١٥٧ ، والجزء الثاني (نوفمبر ١٩٥٧) ص ٢٥٨ ـ ٣٢١

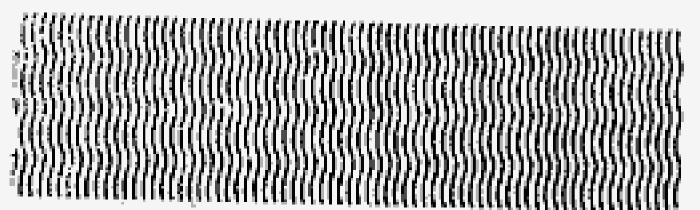
(١٢) الأول هو عنوان مخطوطة الاسكوريال رقم ٩٩ والثاني هو عنوان مخطوطة الاسكوريال أيضا رقم ٤٦

(١٣) في المجلد التذكاري المهدى « الى طه حسين في عيد ميلاده السبعين » ، باشراف الدكتور عبد الرحمن بدوي ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٢ ، ص ٢٣٥ ـ ٣٦٨

(١٤) عن هذه النشرة انظر عرضنا ونقدنا للكتاب في العدد العاشر (ديسمبر ١٩٧٦) من مجلة كلية الآداب والتربية بجامعة الكويت ص ٢٦١ ـ ٢٦٨



الدكتور النويهي



ناقدًا ومعلمًا



اعتدال عثمان



●● مرت وفاة الناقد الأدبي الكبير الدكتور محمد النويهي في ١٣ فبراير ١٩٨٠ دون أن تثير لدى المثقفين ما هي جديرة به من اهتمام .

ولقد عرف الناقد الراحل في الدوائر الاكاديمية في مصر والخارج ، وفي الأوساط الأدبية ، بثقافته العميقة المتنوعة في الأدب العربي والآداب الغربية ، وباسهامه البارز في مجال النقد النظري والتطبيقي على امتداد أكثر من ثلاثين عاما ، بدأها منذ أواخر الأربعينات . وقد شهدت له هذه الأوساط بذوق ادبي رفيع وملكة نقدية فذة لا تكون الا لناقد خلاق . وقد تجلت ثقافته الواسعة فيما قدمه من قراءات جديدة لتراثنا الشعرى الجاهلي والاسلامي ، مترسما خطى أستاذه الدكتور طه حسين ومؤصلا لمنهج جديد في دراسة الشعر لم يسبقه اليه ناقد آخر .

ولقد وقف الدكتور النويهي الى جانب دعوة التجديد في الشعر العربي ، ودعا الى فكرة تغيير الأساس الايقاعي الكمي لهذا الشعر ، حيث أصبح هذا التغيير ضرورة يتطلبها انطلاق الشعر الى آفاق أرحب .

وقد أسهم في هذا المجال بمحاولته استكشاف نظام إيقاعي جديد ، يقوم على أساس أن الالفاظ بنيات لغوية مستقلة ذات ايقاع داخلي خاص . يضمها الاطار العروضي العام للبيت .

ومن اهم الجوانب التى الح عليها الدكتور النويهي دعوته الناقد الى ضرورة اثراء ثقافته بآفاق واسعة من المعارف العلمية ، الى جانب التوسع في آفاق دراسته التخصصية . ويعد استخدامه للمنهج النفسي في تحليل شخصيات عدد من كبار الشعراء العرب واعمالهم من الدراسات التطبيقية المهمة ، المؤكدة لهذا الاتجاه .

وكذلك اهتم الدكتور النويهي بمناقشة عدد من القضايا الفنية العامة ، المتعلقة بطبيعة الفن ووظيفته ، ودور الفنان .

وقد تميزت اعمال الناقد الراحل بقدرته على الاحاطة الشاملة بجوانب المادة التي يتعرض لدراستها ، واستعانته بكل وسائل الشرح والتبسيط ، كاستلهامه دلالات بعض الصيغ العامية أو مواقف من الحياة اليومية العملية ، في جلاء ما غمض من النص الأدبي أو الفكرة التي يطرحها للبحث . وقد دفعه النجاح الكبير الذي لاقته محاضراته الى نشرها في عدد من الكتب يمثل نصف أعماله النقدية المنشورة ، التي تبلغ العشرة .

ولعل تفوق المؤلف بوصفه محاضرا موهوبا قد اضر ، احيانا ، بتماسك منهج كتبه وتركيز أسلوبه وذلك للخلاف بين طبيعة المحاضرة وما يقتضيه تاليف الكتاب من منهج خاص . ومع ذلك فقد كان الراحل الكريم قادرا على تحقيق تلاحم كبير بين

الفكرة والمنهج والاداء ، فى أسلوب كثيرا ما بلغ درجة عالية من الكثافة والتركيز ٠

ولد الدكتور محمد محمد الدسوقى أحمد النويهى فى عام ١٩١٧ فى قرية ميت حبيش البحرية ، القريبة من طنطا بمحافظة الغربية ، وحصل على ليسانس الآداب من قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة فى عام ١٩٣٩ ، كما حصل على الدكتوراه من معهد الدراسات الشرقية والافريقية بجامعة لندن فى عام ١٩٤٢ ، وكان موضوعها « الحيوان فى الشعر العربى القديم ، ما عدا الابل والخيل » ٠ وقد شمل هذا البحث الشعر الجاهلى وشعر صدر الاسلام ، والشعر الاموى ٠

وعمل الدكتور النويهى محاضرا فى معهد الدراسات الشرقية والافريقية بجامعة لندن حتى عام ١٩٤٦ ، كما رأس قسم اللغة العربية بجامعة الخرطوم لمدة تسع سنوات ، ابتداء من عام ١٩٤٧ ٠ ولقد أفاد المعهد العالى للدراسات العربية بالجامعة العربية من خبرة الدكتور النويهى فالقى مجموعة كبيرة من المحاضرات على طلبة المعهد فى خلال السنوات من ١٩٥٦ حتى ١٩٦٧ ، وكذلك استضافه قسم الأدب واللغات الشرقية بجامعة هارفارد أستاذا زائرا فى العام الدراسى ١٩٦٧ - ١٩٦٨ ، وقسم الدراسات الشرقية بجامعة برنستون فى عام ١٩٧٢ ـ ١٩٧٣ ٠

وكانت رئاسة الدكتور النويهى لقسم الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة ابتداء من عام ١٩٧٣ هى آخر المناصب الاكاديمية التى تولاها الراحل الكريم ٠

يتعرض الدكتور النويهى فى مجموعة من كتبه لمناقشة عدد من القضايا الفنية العامة يقدم من خلالها تصوره لطبيعة الفن ووظيفته ، تمهيدا لتحديد مهمة الناقد الأدبى وثقافته ٠

وهو يرى أن عملية الابداع فى صميمها هى محاولة من الانسان لجلاء أسرار الكون والوجود البشرى ، يميزها عن الموقف العلمى الموضوعى اهتزاز الفنان بالانفعال تجاه ظواهر الحياة وتجاربها ٠ ويكون هذا الانفعال من القوة والالحاح بحيث يدفعه الى التعبير عنه ٠ فاذا كان قد أوتى الموهبة الفنية فانه يعبر عن انفعاله فى صورة تحدد عاطفته وتبرزها وتضمن خلودها ، بقدر ما اتيح له من قدرة على الرؤية النافذة الى عمق التجربة ، والاحاطة بأكبر عدد من عناصرها الظاهرة والخفية ، وتمثلها واختزانها فى ذاكرته حتى تتصل وتتفاعل،وتدخل فى علاقات جديدة ٠

وفى ذاكرة الفنان تتم اعادة تنظيم عناصر التجربة وضبطها بما يتفق مع المثل الذى يطمح الفنان الى تحقيقه فى الحياة ، والذى يتيح له الربط المحكم بين عناصرها فى صورة جديدة كل الجدة ٠

ويتميز الفنان بقدرته الدقيقة الحرة على أن يربط بين العناصر المختلفة لتجربته وتجاربه الاخرى ، وأن يرى ـ بين حقيقتها وحقائق الوجود البادية الاختلاف ـ جوامع من الشبه لم يلتفت اليها غيره ٠

وتتحدد القيمة النهائية للتجربة الفنية بمدى نجاح الفنان فى العثور على مفردات الصياغة ، أو الشكل الفنى ، الذى يحقق الصورة المثلى لأداء التجربة فى تمام عمقها وتحددها ، بحيث تثير فينا نظير العاطفة التى ثارت فى نفس الفنان ، فيتغير وعينا وادراكنا لحقائق الحياة والتجارب الانسانية ٠

ويخلص الدكتور النويهى الى أن الفن نتاج بشرى يهتم بالحياة فى شمولها وفى اساسها ، ويعبر الفنان عن عاطفته ازاء الوجود وعن موقفه منه تعبيرا منظما مقصودا ، يثير فى متلقيه نظير ما اثاره الوجود فى منتجه من عاطفة وموقف (١) ويعد الناقد الفنون من الوسائل الفعالة فى تطوير مفاهيم الانسانية ، وبناء المجتمع وتغير أوضاعه لذلك فان حرية التعبير شرط أساسى لا يمكن أن يتحقق الفن فى غيابه (٢) ٠

ويرى الدكتور النويهى كذلك أن الحركة النقدية فى مصر قد سارت بعد الرواد الثلاثة ، طه حسين والعقاد والمازنى ، فى اتجاهين ، أولهما يلتزم بالمنهج التقليدى القائم على اطلاق الاحكام العامة المنقولة عن كتب النقد القديمة ، ويقتصر على الجوانب النحوية والبلاغية للنصوص الادبية ، والتحليل العقلى والترتيب المنطقى ، دون الالتفات الى الدراسة الجمالية والفنية للنص الأدبى ٠

أما الاتجاه الثانى فقد تأثر بالدراسات الفلسفية فى علم الجمال ، التى شاعت فى أوروبا نتيجة ظهور النزعة العلمية التى تعنى بدراسة الظواهر مستقلة ، فتجعل للجمال وجودا مثاليا غير منظور ، يستقل عن الماصدقات التى يتحقق فيها تحققا جزئيا ، أو هو ـ بمعنى آخر ـ قيمة منفصلة عن بقية القيم ٠ ولقد أدى هذا الفرض الى نشوء نظرية « الفن للفن » واقتصار وظيفة الناقد على تقدير القيمة الفنية الخالصة للنص الأدبى بوصفه نشاطا لغويا جماليا ، ينفصل عن مبدعه

ومتلقيه ، وعن الانظمة الفكرية والاجتماعية كافة التى صاحبت انتاجه ٠

ويرى الناقد ضرر تطبيق هذه المفاهيم على تراثنا ، الذى يختلف فى طبيعته عن الأدب الغربى الذى استمدت منه هذه المقاييس ، وهو يرجع هذا الشطط فى الحركة النقدية الى اكتفاء النقاد بقراءة كتب الفلسفة والنقد الغربى دون دراسة الآداب الغربية فى لغتها الأصلية ، ودون فهم لطبيعة المناهج النقدية ، والتمرس بتطبيقها على تلك النصوص ذاتها ، ويرى أن الافادة من هذه الدراسة لا تكون بتطبيقها على الأدب العربى بل لصقل ذوق الناقد الأدبى وارهافه ، لكى يتمكن من دراسة ادبه ، واستخلاص مقاييسه الخاصة ، وقيمه الفنية المتميزة ٠

ويدعو الدكتور النويهى الى ضرورة اتساع ثقافة الناقد الأدبى لتشمل الالمام بالعلوم الانسانية Human Sciences من تاريخ وفلسفة واجتماع وعلم نفس وأديان ٠٠ الخ ٠

كذلك لابد أن تتضمن ثقافته معرفة بتطوير الفنون الموسيقية والتشكيلية ٠

ولا تكتمل ثقافة الناقد الادبى الا باطلاعه على خلاصة الفكر العلمى ، فيلم بحقائق علم الاحياء وما يقدمه من دراسة للأجناس وعلاقتها بالبيئة وعلم الانثروبولوجيا ، الى جانب معرفة الحقائق الفسيولوجية وما تقدمه من بيان لوظائف الاعضاء وعلم الوراثة ٠٠ الخ (٣) ٠

ويرى الناقد الراحل أن الدكتور محمد مندور يعد امتدادا لجيل طه حسين ، والعقاد والمازنى ، ونموذجا للناقد الأدبى الذى يتمتع بثقافة أدبية عميقة ، واطلاع واسع على الآداب الغربية ، وذوق فنى رفيع ، وفهم صحيح لارتباط الأدب بالحياة ٠ ولكنه يأخذ عليه نقص ثقافته العلمية ، ومهاجمته الاستعانة بعلوم النفس والجمال والاجتماع فى الدراسات الادبية ، ودعوته الى التركيز على الأدب بوصفه فنا لغويا (٤) ٠

وفى الواقع لم يهمل الدكتور النويهى الدراسة اللغوية للأدب ، بل ان جزءا أساسيا من منهجه فى دراسة الشعر الجاهلى يعتمد على التركيز على الالفاظ وبيان خصائصها الموسيقية وارتباطها بالمعانى وبدرجة العاطفة ٠

وترجع دعوة الدكتور النويهى الى ضرورة تنوع ثقافة الناقد الأدبى واشتمالها على الجانب العلمى الى فهمه لطبيعة النتاج الأدبى ، الذى يتأثر بالتكوين الفردى وعوامل البيئة ، ويتفاعل هذان المؤثران تفاعلا يختلف من شخص الى آخر ٠

وتدخل عوامل الوراثة فى تحديد تكوين الفرد العقلى وقدراته الأخرى ، كما تتأثر الشخصية بحالة أجهزة الجسم وطبيعة أدائها ٠

ويمتد تأثير البيئة ليشمل الظروف الزمانية والمكانية ، والاوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، والمناخ الثقافى والفكرى الذى نشأ فيه الأديب ، والذى يحدد ـ مع العوامل الاخرى ـ الصورة المكتملة لتكوين الشخصية ٠

ويتخذ الناقد من شخصية بشار بن برد نموذجا لطغيان أثر البيئة على تكوين خصائص الشخصية الفنية (٥) ٠

فقد أدى كف بصر بشار وبشاعته وحدته الشعورية الى نفور معاصريه منه ، فزادوا من اضطهادهم له بسبب مولويته وعدم انتمائه للعنصر العربى ٠

وقد دفعت هذه العوامل بشار الى سلاطة اللسان فى التعبير ، والاجتراء على المسلمات والمحرمات فى عصره ، تعويضا عما لاقاه من عنت وانكار ٠ وكذلك كان لاتهامه بالكفر أثره فى مضاعفة انكار المجتمع له ٠ فقد عاش بشار فى بيئة تعد العمى نقصا خلقيا يضع صاحبه فى مرتبة دون سائر البشر الاصحاء ، كما حد عماه من نشاطه الجسمانى فتضاعفت حدته الجنسية الطبيعية ، وزادت ظروف بيئته ، التى شاع فيها المجون والاستهتار من افراطه ٠ كذلك كان افراطه تعويضا وتحديا لما لقيه من المحن والاضطهاد الذى تعددت أسبابه ٠

ولجأ بشار الى الهجاء فشاع عنه الاقذاع فى شعره وامتزج كره معاصريه له بخوفهم من سلاطة لسانه ٠ وكان هو نفسه يعمل على تنمية خوفهم منه ونفورهم ، متخذا من ذلك وسيلة للدفاع عن النفس لم يكن يملك غيرها ٠ والحقيقة أن النظرة التاريخية الصحيحة تثبت أن الهجاء ظاهرة اجتماعية أدبية استفاضت فى ذلك العصر ، وكانت امتدادا للنقائض التقليدية فى صورة جديدة ، شارك فيها كثير من الشعراء ، وتباروا فى التفوق فيها ، فهى ظاهرة من ظواهر العصر ولم تكن مقصورة على بشار بحكم تكوينه الخاص ٠

وكذلك فان تحديه لاضطهاد العرب اياه بسبب مولويته ، وربطهم بين اتقان اللغة والأصل الجنسى للشاعر ، واصراره على فرض مكانته

الادبية ـ كل ذلك اضطر علماء العرب فى العصور التالية الى الالتفات الى حقيقة أن اللغة لم تعد وقفا على العرب ، وأن الاعاجم قد يبلغون من معرفة أسرارها ما يفوق معرفة أهل اللغة أنفسهم . وكان هذا الموقف ارهاصا بالتغير السياسى والاجتماعى الذى حدث فى الدولة الاسلامية .

ولقد تميزت الحقبة التى عاش فيها بشار بالقلق الفكرى وتعدد المذاهب نتيجة للصراعات العنيفة التى اجتاحت الدولة ، على نحو دفع بشار الى التشكك ، وقد كان من أفقه معاصريه وأشملهم ثقافة ، والى التذبذب العنيف بين ريادته للمعتزلة وخروجه عليهم ، وتقليبه لشتى المذاهب الاسلامية يدرسها ويناقشها ويمتحنها ، قبل أن يرفضها جميعا . ويظل طيلة حياته يتراوح بين الشك واليقين ويحاول تلمس الهرب من حيرته الدينية فى المتع الحسية ، التى راجت فى عصره ، فضاعف ذلك من أسباب أزمته .

ويخلص الدكتور النويهى الى أن تكوين بشار الخاص ، وحساسيته تجاه اضطهاده ، قد أدتا الى ارهاف خياله ، وكشفه عن وسائل تعبيرية جديدة وصور تميز بها شعره فى تراثنا الادبى قاطبة . ولكن تحامل معاصريه عليه جعلهم يغمطونه منزلته الادبية الحقة . وكذلك أخفق معظم النقاد المحدثين فى التفرقة بين شخصية بشار كما جاءت فى أخباره وبين قيمة شعره، فى حين أنه لو كان قد قدر له أن يعيش فى عصر آخر فربما كان الاعتراف بموهبته كفيلا بتغيير الكثير من خصائص شخصيته وشعره .

ويقف ابن الرومى على الطرف النقيض من بشار ويعده الناقد مثالا على غلبة المؤثرات الجسمانية فى تكوين شخصية الفنان على غيرها من العوامل الاخرى (٦) .

ويلاحظ الناقد ان اختلال ابن الرومى الجسمانى واضطرابه النفسى ، الذى أشار اليه العقاد فى دراسته عن الشاعر ، كان حتما ان يؤدى به الى الاخفاق فى عصره وأى عصر آخر يعيش فيه .

ويسوق الناقد مبحثا مستفيضا فى تكوين الجهاز العصبى والجنسى ، وفى الاضطرابات التى تنشأ عن الخلل فى عمل هذه الأجهزة ، متخذا من ذلك مثالا لفائدة الدراسات العلمية فى القاء الضوء على شخصية الفنان . ومن ثم فقد انتهى الى أن ضعف ابن الرومى الجسمانى ، واختلاله النفسى والجنسى ، قد أديا الى اخفاقه فى تحقيق مراميه من متع الحياة الحسية والمادية ، فانكمش على نفسه يتأملها ويتعمق تحليل ما يجده فيها من الانفعالات المتراوحة ، وما يعرض لعقله من أفكار ، ولخياله من مخاوف ، كما عكف على تحليل موقفه من ظروف عصره السياسية والاجتماعية والفكرية .

وقد انعكست هذه القدرة التحليلية الكبيرة فى شعره فأجاد تحليل دوافعه الشخصية وتجاربه الخاصة ، كما أجاد فى هجائه وتلمسه مواطن النقص فى الآخرين قياسا على نفسه .

وقد ساعده على عمق الفهم والتحليل ثقافته الواسعة التى هيأته لتقصى كل جوانب الفكرة او التجربة التى يعرض لها . وقد كان فى تقصيه بارعا ، لا يجاريه فى دقة تحليله شاعر عربى آخر .

ويرفض الدكتور النويهى أن يرجع اتساع أفق ابن الرومى وتعدد أغراض شعره ، وجدة تناوله الى يونانية عبقريته ونسبته الى الروم ، كما ذهب العقاد والمازنى ، ويقرر أن الرومية وصف جغرافى سياسى يطلق على الدولة البيزنطية وأهلها ولا يساوى اليونانية . وهو يمضى يفند هذا الزعم الخاطىء ، مستشهدا ببحث طويل فى علم الوراثة والفوارق بين الاجناس ، يثبت أن المنهج العلمى الصحيح لا يقبل فكرة توارث الميزات الثقافية توارثا بيولوجيا ، وانما ترجع ميزات شعر ابن الرومى ويقظة شعوره الباطنى الى طبيعته الفردية ، وتأمله الطويل العميق لدخيلة نفسه ، وغلبة هذه السمة من تكوينه فى تفاعلها مع عوامل البيئة العربية التى نشأ فيها وتميزت خلال القرن التاسع الميلادى بنمو الحضارة وتعدد مصادر الثقافة ونضج العلوم (٧) .

ويتمثل فى شخصية أبى نواس توازن عوامل البيئة والتكوين الفردى فى تحديد خصائصه النفسية .

ويرجع الناقد اصابة أبى نواس فى طفولته بخلل فى افراز هرمونات الغدد التى تحدد صفات الشخص الجنسية ، وهى الغدة النخامية والغدة الكظرية ، بدليل انعكاس هذا الخلل على تكوينه الجسمانى ، وظهوره فى ميله الى الرقة والانوثة .

كما ادت ظروف نشأته ، وارتباطه القوى بأمه ثم انفصاله الحاد عنها بعد زواجها ، الى توقف نضجه العاطفى ، وتطوره النفسى ، وعجزه عن تجاوز مرحلة الطفولة .

ويجد الناقد فى اصرار أبى نواس على افتتاح قصائده بالخمريات ، مخالفا فى هذا تقاليد القصيدة العربية ، دليلا على حبه للخمر الذى

جاوز حد الادمان المعهود وبلغ حد القهر العصبي ، اذ وجد فيها المهرب الوحيد لعقدته الفرويدية التي أعجزته عن التواصل الطبيعي ، قاده الخلل في تكوينه الجنسي الى الانحراف الى اللواط . وقد شجعه على الانحراف انتشار الشذوذ في بيئته نتيجة للرخاء الاقتصادي والاستقرار السياسي اللذين تمتعت بهما الدولة الاسلامية في تلك الحقبة ، واغراق المترفين في المتع الحسية ، وتلمسهم الشاذ منها .

وقد ظل أبو نواس ساخطا على التوائه ، شاعرا بالذنب والعجز في نفس الوقت عن تقويم اعوجاج نفسه ، فاندفع الى التشهير بها بالمجاهرة بالفسق والفجور ، والمبالغة في ذلك الى حد التفاخر . ويعلل الناقد فخر أبي نواس بأنه دليل جديد على رغبة عميقة في الانتقام من النفس ومعاقبتها .

وقد استطاع أبو نواس أن يستجيب لمؤثرات بيئته ، أن يكون أكثر معاصريه تمثلا لها وتأثرا بها ، وأن يطبعها بطابعه الخاص ، ثم يردها الى عصره في صورة تامة الجدة ، وفي قوة ليس لها نظير ، معبرا بذلك عن تغير الظروف السياسية والاجتماعية ، وعن استجابة حساسيته لدواعي تغيير تقاليد القصيدة العربية في حدود امكانات تكوينه ، ومتطلبات عصره (٨) .

ويقف الدكتور النويهي وقفة صريحة واضحة الى جانب مدرسة الشعر الجديد ، ويدلل على حاجة الاشكال الشعرية الى التجديد المستمر ، من خلال دراسة تاريخ الشعر العربي ذاته (٩) .

فقد أدى اختلاط العرب بغيرهم من الشعوب الى نمو مضمون القصيدة العربية وتغير شكلها ، فظهرت القصيدة ذات الموضوع الواحد ، وآثر الشعراء اللفظ السهل الذي كثيرا ما يقترب من لغة الحوار اليومي ، كما ظهرت عنايتهم بموسيقى الشعر ، وميلهم الى الأوزان الخفيفة التي تصلح للشعر الغنائي عند كثير من الشعراء في الدولتين الأموية والعباسية ، في حين احتفظت القصيدة بصورة البحور العروضية ، والتزمت بالقافية الموحدة .

ويذهب الناقد الى ان رتابة ايقاع بحور الشعر التقليدية ، وحدة موسيقاها ، وبروزها ، لا تصلح للتعبير عن حساسية العصر التي تميل الى تنويع الايقاع وخفوته ..

ولقد اتاح استعمال الشعراء المجددين في أواخر الأربعينات في العراق ، وأوائل الخمسينات في مصر وسائر العالم العربي ، أو من سموا بمدرسة الشعر الجديد ـ أتاح استعمالهم لوحدة التفعيلة العروضية ، وعدم الالتزام بوحدة القافية ، قدرا أكبر من الالتصاق بتجارب الناس الحية ، ومحاكاة صادقة لتهدج لغة الحديث اليومي ، وتطابق بين ايقاع الجمل الشعرية وتقطيعات الفكرة والانفعال طولا وقصرا ، وحدة وليونة ، وولوج ميادين جديدة من المعاني والافكار والظلال العاطفية ، ومعالجة تجارب لم يشملها التراث الشعري وانعكاس ما استوعبه الشاعر من مؤثرات ثقافية تتجاوز تراثه الادبي الى التراث العالمي .

وكذلك أدى اعفاء الشاعر من الاطناب ، بهدف اكمال الوزن الشعري ، والوصول الى القافية ، الى انماء قدرته على تكثيف اللغة وشحنها .

ويرى الدكتور النويهي أن انجاز مدرسة الشعر الجديد يعد مرحلة انتقالية لابد أن يتجاوزها الشعراء الى مراحل اكثر مرونة ، لا يعتمد فيها الشعر على الاساس الايقاعي الكمي للتفعيلة ، القائم على عدد لا يتغير من الحروف المرتبة وفق نسق مطرد من الحركة والسكون ، تنتج عنه تترتب بحسب طولها وقصرها ترتيبا لا يتغير .

ولقد أدرك الشاعر القديم بفطرته ضرورة تجاوز النظام المطرد في الايقاع ، اذا ما اقتضى التعبير ذلك ، فاستخدم الزحافات والعلل ، كما لجأ الى تجاوزات أخرى في القافية ، مثل الاقواء والايطاء ، والاكفاء والاجازة والتضمين الى أن تدخل الخليل بن أحمد فجعل قواعد الشعر تامة الانضباط والصرامة . وعلى الرغم من أن استخدام هذه الاباحات في الشعر الجديد قد خفف من حدة الايقاع وأدى الى تقليل الرتوب ، لم ير الناقد ذلك كافيا لتحرر الشعر من النظام الايقاعي القائم على التفعيلة ، الذي يقف دون الاستعاضة عن الايقاع الخارجي بموسيقى أكثر خفاء ، تنبع من البناء الداخلي للقصيدة . ويعتقد الدكتور النويهي في صحة ما ذهب اليه ت.س. اليوت من أن الماضي لا يحيا الا بمقدار حياته فينا نحن ، وأن ادراك الحاضر للماضي يفوق في عمقه ومداه ادراك الماضي لنفسه . واذا كان القدامى قد اقتصرت معرفتهم على النظام الايقاعي الكمي فمن حقنا أن نبحث في لغتنا عن نظام ايقاعي جديد .

ويقرر الدكتور النويهي ان اللغة العربية تعرف نظام النبر على المقاطع ، وهو اساس ايقاعي معروف في الشعر الانجليزي ، يطلق عليه اسم البحر اليامبيكي

والايقاع فى هذا الوزن لا يقوم على العدد المضبوط للحروف واختلافها بين متحرك وساكن، وترتيبها فى مقاطع تختلف فى القصر والطول ، اى فى المدة الزمنية التى يستغرقها نطقها . بل يقوم على المقطع الكامل نفسه ، وعلى مقدار النبر أو الضغط الذى يوقعه جهاز النطق عليه حين ينطق به ، فتترتب هذه المقاطع بحسب الضغط الواقع عليها فى نمط من أنماط الترتيب ·

ويؤكد الناقد قبول اللغة العربية لمثل هذا النظام ، بدليل ان مقاطع الكلمة لا تختلف اختلافا كميا بين القصر والطول فحسب ، بل أن هناك اختلافا يقوم على درجتها من النبر · فالفعل (ترك) يتكون من ثلاثة مقاطع قصيرة ، يقع النبر فى نطقه على المقطع الأول ، فى حين يقع النبر فى الفعل (تركوا) على المقطع الطويل الذى ينتهى به الفعل ، ويقع النبر فى اسم الفاعل المنون (تاركا) على الراء المكسورة فى المقطع الثانى القصير ، ويوقع فى (تاركون) على المقطع الثالث · فالنبر اذن ، لا يقع على المقطع الطويل وحده ، ولكنه يقع كذلك على المقطع القصير ·

كذلك فان الكلمات قد تتشابه فى وقوع النبر على مقطع معين ، على الرغم من اختلافها فى النظام الكمى · فالكلمات « باع ـ قيل ـ دون » تتكون من مقطع طويل ثم مقطع قصير ، أما الكلمات « أخى ـ أبو ـ نعم » فتتكون من مقطع قصير يلحقه مقطع طويل · ومع ذلك يقع النبر فى كلا المجموعتين على المقطع الاول ·

ولعل حجة الدكتور النويهى الكبرى هى وجود نظام النبر على المقاطع فى القراءات القرآنية · وهو يشير فى هذا الصدد الى المحاولات التى قام بها بعض علماء اللغة لاستنباط قواعد موحدة لهذا النظام الايقاعى من خلال استماعهم للقراءات القرآنية المختلفة · ومن أهم المحاولات ، فى هذا المجال ، دراسة الدكتور ابراهيم أنيس فى كتابه « الاصوات اللغوية » (١٠) · وكتاب « اللهجات العربية » لنفس المؤلف (١١) ·

ويعتقد الدكتور النويهى أن النظام الايقاعى النبرى يبرز الايقاع الداخلى للكلمات بوصفها وحدات لغوية مستقلة ، كما يتيح تنويعا فى الانماط الايقاعية يفتقدها الايقاع العروضى الرتيب ·

ولقد بدأ الشعر الجديد ، فى رأى الناقد ، فى ادخال تنويع النبر على أساسه الايقاعى الكمى دون أن يتجاوز هذه الخطوة الى ادخال تعديل ايقاعى جذرى فى طبيعة التفعيلة واستخدام نظام نبرى كامل ·

وينقسم منهج الدكتور النويهى فى دراسة الشعر الجاهلى الى شقين ، يعنى أولهما باستخدام المنهج التاريخى الاجتماعى للاحاطة بجوانب الحياة الجاهلية ، ويعكف فى الشق الثانى على دراسة فنية للنص · يتبع الناقد خطوات البحث العلمى فى دراسته الأدبية ، أو ما يسميه بالطريقة الاستقرائية فى الوصول الى المعرفة،فيبدأ بمعرفة الحقائق العلمية المحيطة بالنتاج الادبى ، وتشمل الظروف الجغرافية وطبيعة المناخ ، والعناصر الاحيائية الموجودة فى البيئة من نبات وحيوان ·

وتقتضى الدراسة كذلك معرفة الأحوال الاقتصادية والفكرية السائدة ، والمرحلة التطورية التى بلغتها الحياة الاجتماعية فى عصر الشاعر ·

وتدخل هذه العوامل مجتمعة فى تكوين الشاعر وتحدد قدرتنا على فهم النص الذى يرى الناقد ضرورة الاقبال عليه اقبالا متعاطفا واعيا بوسائله الفنية المتميزة ، ومستجيبا لقيمه الجمالية الخاصة ·

وقد اختار الدكتور النويهى لاجراء هذه الدراسة مجموعة من القصائد استخرجها من كتاب « المفضليات » للمفضل بن محمد الضبى ، لشعراء معظمهم من المقلين ·

واذا كان الناقد الراحل قد وفق فى تقديم دراسة ممتازة للشعر الجاهلى تعد من أقيم الدراسات التطبيقية للمنهج التاريخى الاجتماعى فان اضافته الاهم تتمثل فى التفاته الى البنية اللغوية للقصيدة ، والامكانات الايقاعية الكامنة فى الكلمات ·

ويشير الناقد الراحل الى خطأ حصر الاهتمام فى الانماط النهائية التى يتخذها الايقاع الشعرى العام للبيت ، اذ أن الشعر يتكون من كلمات يؤدى الشاعر مضمون فكره عن طريقها ، وبما لها من معان وخصائص موسيقية «١٢» ·

وتتحقق موسيقى الشعر ، عند الناقد الراحل، عن طريق الايقاع الخاص لكل كلمة ، اى كل وحدة لغوية ، لا عن طريق التفعيلة العروضية للبيت ، كما تتحقق بالجرس الخاص لكل حرف من الحروف الهجائية المستعملة فى البيت وتوالى هذه الحروف فى كلمات البيت ، ثم الجرس المؤتلف الذى تصدره الكلمات فى اجتماعها فى الابيات المتتالية المكونة للقصيدة · ويعرف الناقد موسيقى الشعر العربى بأنها الانسجام بين جانبى الايقاع والجرس ، بمعنى تجاوب الاصوات اللغوية داخل الاطار الايقاعى العروضى العام للبيت الواحد وللقصيدة بشكل عام ، فى تموج يعلو ويهبط ، ويلين ويشتد ، متلائما مع تموج الفكرة والانفعال فموسيقى الشعر تقوم على التفاعل بين الوحدة والتنويع ، وحدة البحر وتنويع موسيقى الكلمات·

وكما هو معروف فان الكلمة تنقسم الى مقاطع قصيرة ومقاطع طويلة · وقد سوى علماء العروض بين نوعى المقطع الطويل ، المقفل والمفتوح ، وسموهما باسم واحد هو « السبب الخفيف» لانهما يتساويان فى كمهما من التفعيلة العروضية ·

وهناك فى حقيقة الأمر اختلاف موسيقى جسيم بين هذين النوعين ، لا يظهر فى الايقاع العام للبحر ولكنه يظهر فى الايقاع الداخلى لوحدات الكلمات، كما يظهر فى النغم ، فالمقطع الثانى المنتهى بحركة ممدودة يسمح للناطق بترجيع النغم وتطريبه الأمر الذى لا يسمح به النوع الاول المنتهى بحرف ساكن ، فى حين يسمح هذا النوع الاخير بتأكيد الجرس الصوتى للحرف الساكن · والشاعر يكثر من احدهما دون الآخر ، أو يراوح بينهما ، حسبما ينسجم مع المعنى ، ودرجة العاطفة · ومن ثم فان اختلاف المقاطع فى النبر والنغم ينعكس على الايقاع الخاص لكل جملة شعرية · ولقد أدت دراسة الخصائص الصوتية للحروف الى التفات علماء اللغة العرب القدماء ، ومن بينهم ابن جنى فى كتابه « الخصائص » الى العلاقة بين جرس الحروف وانتظامها فى اللفظ ، والمعانى التى يؤديها اللفظ ، وقسموا اللغة الى حروف ساكنة او صامتة ، وحروف صائتة ، أو حروف اللين وهى الحركات التى تلحق الحروف ، والتفتوا الى أن الضمة أثقل الحركات ، وأن الفتحة اخفها وان الكسرة بين بين ·

كما ادت دراسة مبادىء علم الموسيقى الى التعرف على قيم موسيقية جديدة فى الشعر ، فالى جانب القيمة المعروفة بالكم ، وتقابل فى الموسيقى الدوام الزمنى او الايقاع Rythm امكن التعرف على قيمتين موسيقيتين هما « الشدة » « والدرجة » ·

وتحدد « الشدة » اختلاف الاصوات فى نصيبها من الوضوح والخفوت ·

وتعتمد هذه القيمة الصوتية على حجم الذبذبة، اى مدى اتساعها أو ضيقها ، فكلما ضاقت ازداد الصوت شدة ، اى وضوحا ، وكلما اتسعت قلت شدته وصار خافتا · وتؤدى الحروف هذا التنوع الصوتى بانقسامها الى حروف انفجارية شديدة ، وغير انفجارية او رخوة ، ومائعة أو متوسطة ·

اما « الدرجة » فيحددها اختلاف الاصوات فى نصيبها من الحدة والعمق ، فالحدة تتطلب عددا أكبر من الذبذبات فى الثانية ، فى حين يستغرق العمق عددا اقل · ويظهر هذا الاختلاف كذلك بين الحروف المجهورة والمهموسة ·

واجتماع هاتين القيمتين الموسيقيتين وتنوعهما بين وضوح وخفوت ، وحدة وعمق ، داخل الاطار للايقاعى العام ، هو ما يعطى الكلمة الواحدة بحروفها المختلفة ، والجملة بكلماتها المجتمعة ، صفة صوتية عامة تسمى النغم أو Melody

ويلتفت الناقد الى أن الايقاع أو الدوام الزمنى للمقاطع ليس ثابتا ، بل يختلف باختلاف المعنى· فالقيمة الموسيقية للمقطع الطويل فى الفعل «راح» عندما يوضع فى جملة تقريرية تختلف عن نفس القيمة اذا ما وضع الفعل فىجملة انفعالية . فتنطق « راح » بمعنى مات ، بصورة يستغرق فيها المقطع زمنا أطول فى نطقه ·

ويخلص الناقد الى أن اهمالنا لتبين اختلاف القيمة الموسيقية للمقاطع الطويلة ، المقفلة والمفتوحة ، وتنوع الدوام الزمنى للمقطع الطويل المفتوح ، الى جانب اهمال اختلاف القيمة الصوتية للحروف من حيث درجتها وشدتها ، يصرفنا عن التعرف على قيم موسيقية مهمة فى الشعر العربى · «١٣»

ويرجع الدكتور النويهى الى أمثلة عدة من الشعر الجاهلى والاسلامى ، يثبت من خلال الافاضة فى تحليلها ـ صحة ما ذهب اليه ·

وهو يستشهد فى أحد هذه الامثلة بعينية أبى ذؤيب ، وهو شاعر مخضرم من الشعراء المقلين · واسمه خويلد بن خالد ، نظم قصيدته فى رثاء أبنائه الخمسة الذين أصيبوا جميعا بالطاعون وماتوا فى وقت واحد تقريبا · يقول الشاعر فى قصيدته «١٤»

قالت أميمة : ما لجسمك شاحبا ... منذ ابتذلت ، ومثل مالك ينفع

أم ما لجنبك لا يلائم مضجعا ... الا اقض عليك ذاك المضجع

فاجبتها : أما لجسمى أنه ... أودى بنى من البلاد فودعوا

ويتخذ الناقد من البيت الأخير مثالا على تنوع الوسائل الايقاعية التى استخدمها الشاعر ، فالشطر الاول يحتوى على عدد من المدات التى تختلف فى دوامها الزمنى فى الكلمات (فأجبتها ـ أما ـ لجسمى ـ انه) ·

ويقرر الناقد أن المدات السابقة يزداد طولها تدريجيا بما يسمح للشاعر بالتعبير عن عاطفته المكبوتة فى موجات ثلاث متعاقبة ، تاخذ الاولى والثانية الطول الطبيعى لمدة الالف ، وتستغرق مدة الياء ضعف المدة الاولى ، فى حين تطول مدة الواو لتفوق المدات السابقة جميعا ·

ويذهب الناقد الى ان الصوت يبدأ فى المدة الاولى من القرار ، ويأخذ فى الاحتداد مع توالى المدات حين تزداد قوة الانفعال ويبلغ مداه مع المدة الاخيرة ·

وكذلك فان شدة الصوت ، أى نصيبه من الوضوح ، تختلف كذلك لاختلاف القيمة الصوتية للمدات الثلاث ، فالالف أقل المدات العربية شدة وأسهلها نطقا ، وأكبرها اتساعا فى الذبذبة ، والياء أضيق من مدة الالف وأقل ضيقا من مدة الواو التى هى أكثر المدات العربية شدة وأصعبها فى النطق ٠

وكذلك فان الهمزات الاربع التى توجد فى البيت تعلن بشدتها الصوتية المرددة فى دفعات متعاقبة عن انفجار الشاعر بثورته التى اختزنها فى البيتين السابقين ممهدا لهذه الثورة ٠

وتتكون كلمة « أودى » من صيحتين متتاليتين ، فالى جانب افتتاحها بالهمزة ، أشد الاصوات العربية كما سبق ذكره ، فان الصيحة الاولى تنتهى بتأوه الواو الساكنة كالطعنة ، وتبدأ الصيحة الثانية بالدال ، وهى من حروف الانفجار وتنتهى باطلاق الصوت فى الألف الممدودة ، التى تطلق الانفجار وتردده ، وتنقل بترتيب حروفها على هذا النحو معنى الهلاك التام ٠

وتأتى كلمة « بنى » بعد المدات الثلاث وصيحات الألم فى « أودى » فتؤكد قيمة الشدة وعلى الرغم من ان الياء صوت متوسط بين الرخاوة والقوة فانه اذا ما شدد يسمح بالتريث على الياء الساكنة فيؤكدها ٠

ويعبر الشاعر فى كلمة « البلاد » عن اطلاق هجر أولاده للارض وما عليها ٠ فالمدة فى هذه الكلمة تقع فى ختام تفعيلة الشطر الثانى الوسطى مما يسمح باطالة المدة التى تنقل تموج العاطفة ورعشة صوت الأب المفجوع ٠

واما الفعل « ودعوا » فانه ينقل بجرس حروفه احساس الرجل بالترك الحاسم النهائى ، فالواو البادئة تفيد التأوه ٠ ولقد لاحظ الناقد أن هذا الحرف يدخل فى الصيغ المتعددة التى ترويها المعاجم لصيحات العرب فى الشكاية والتوجع ، ثم يلى الواو الدال المنفجرة المشددة ، والعين المروعة المتفجعة ، ثم مدة الواو الضيقة التى تطيل الصيحة الملتاعة وتردد جرسها ٠ «١٥»

والى جانب هذه القيم الموسيقية يرى الناقد أن هناك وحدة بين الجرس والعاطفة أو الفكرة ، بمعنى حكاية الصوت للانفعال ، وهو ما يسميه النقاد فى الشعر الغربى Onomatopoeia وقد التفت ابن جنى الى حكاية اللفظ للصوت الطبيعى وذكر ما توصل اليه فى هذا الشان فى كتابه « الخصائص » باب « فى امساس الالفاظ أشباه المعانى » كما سبقت الاشارة اليه ٠

ويرجع الدكتور النويهى صحة ما ذهب اليه العالم اللغوى القديم ، على أساس ارتباط اللغة العربية بأصولها الحسية الاولى ، ومحاكاتها لاصوات الطبيعة ، ومقابلة الالفاظ بما يشاكل أصواتها من الاحداث ، وذلك قبل أن تتحول الكلمات الى رموز عقلية ٠ «١٦»

على أن الحرف لا يكتسب صلاحيته الاونوماتوبية فى الشعر من مجرد وجوده فى كلمة منفردة ، بل فى وضع الشاعر له فى موضعه المعين من ايقاع جمله وتنغيمها ، أو من ترديد الشاعر له فى كلمات متعاقبة ، بحيث يؤدى المعنى أفضل أداء ٠ ويرجع الناقد الى نماذج كثيرة يستخرجها كذلك من كتاب « المفضليات » يستخدم فيها الشاعر الالفاظ استخداما معينا ينقل الحكاية الصوتية ٠

ولقد استطاع زهير بن أبى سلمى أن يعطى مثلا جيدا لاستخدام هذه الوسيلة الفنية فى قصيدته التى يصف فيها ناقته بقوله : (١٧) ٠

وخلفها سائق يحدو اذا خشيت
منه اللحاق تمد الصلب والعنقا

ويرى الناقد أن الكلمات الثلاث الأخيرة « تمد الصلب والعنقا » تحاكى بضماتها الخمس ، على الميم والدال والصاد والعين والنون ، وما يقتضيه نطقها من تكوير لشفتين ومطهما الى الأمام فى حركات متعاقبة ، تحاكى مد الناقة لفقار ظهرها وعنقها الى الأمام فى محاولتها النجاة من السائق الذى يتتبعها ٠

كما يمثل الجهد الزائد الذى تبذله الناقة ، فى حركتها الموصوفة ، حروف التاء والميم والدال المشددة والصاد والباء والقاف ، وكلها اما حروف انفجارية أو حروف تحتاج الى جهد خاص للنطق بها «١٨» ٠

كذلك يستطيع الشاعر أن ينقل عن طريق الحرف المتردد حكاية صوتية للمعنى ، ففى بيت المتنبى الذى يقول فيه :

ومن عرف الأيام معرفتى بهـا
وبالناس روى رمحه غير راحم

يكرر الشاعر الراء ثلاث مرات فى أوائل الكلمات روى ـ رمحه ـ راحم ، كما يرددها مرة رابعة فى آخر الكلمة الثالثة من نفس الشطر ، ويرى الناقد أن تكرار الراء على هذا النحو يرتبط بالعاطفة العنيفة التى يحملها البيت وهى الحقد والانتقام والقسوة والتشفى ٠ وكذلك يمثل النطق بحرف الراء ، حيث يتكرر قرع طرف اللسان لحافة الحنك فوق الاسنان الامامية العليا ، وخزات الرمح المتكررة فى الجسد الآدمى الذى تجسدت فيه كراهية الشاعر للبشر «١٩» ٠

وجدير بالذكر ان الناقد لم يشر الى وظيفة الراء فى الشطر الاول من البيت ، حيث يكررها الشاعر مرتين ، كما أنه سبق أن أشار فى تحليله لبيت

أبى ذؤيب الى أن الصيحة الاولى فى كلمة « أودى » تنتهى بالواو الساكنة التى تشبه الطعنة ، ممــا يجعل هذه النتائج تبدو تقديرية ولا تعتمد على قواعد ثابتة .

واذا كان الناقد الراحل قد اهتم ببيــان دقائق التنويع الموسيقى فى البيت الشعرى ، كما اشار الى نظام توقيـــع النبر على المقـــاطع ، دون أن يستخلص نظاما مطردا للايقاع النبرى ، فانه قد خطا خطوات موفقة نحو الفهم الصحيح لتراثنــا ، ونحو استشراف آفاق جديدة لتطور لشعر العربى كما اسهم فى تطويع القوالب الجامدة التى دارت فى اطارها مناهج النقد خلال الحقبة المبكرة نسبيا التى قدم فيها اسهاماته القيمة .

لقد كان الدكتور النويهى ، رحمه الله ، ناقدا ومعلما جليلا ، استطاع ان يؤثر فى أجيال عديدة بثقافته الرفيعة وعلمه الغزير ، وعقلانيـة فكره ، ونظرته التقدمية الواعية .

● أعمال الدكتور محمد النويهى

● كتب :

ـ ثقافة الناقد الأدبى	١٩٤٩
ـ شخصية بشار	١٩٥١
ـ نفسية أبى نواس	١٩٥٣
ـ الاتجاهات الشعرية فى السودان	١٩٥٧
ـ طبيعة الفن ومسئولية الفنان « محاضرات »	١٩٥٨
ـ عنصر الصدق فى الأدب « محاضرات »	١٩٥٩
ـ قضية الشعر الجديد «محاضرات »	١٩٦٤
ـ وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانفصـــام الجمالى « محاضرات »	١٩٦٦ ـ ١٩٦٧
ـ الشعر الجاهلى ـ منهج فى دراسته وتقويمه فى جزئين .	بدون تاريخ
ـ بين التقليد والتجديد (بحوث فى مشـــاكل التقدم)	(جمع ومراجعة)

● ترجمة :

المستشرقون البريطانيون للدكتور أ٠ج اربرى ١٩٤٦

● مقالات :

نشر سلسلة من المقـــالات فى مجــلة « الآداب » البيروتية ابتداء من عام ١٩٦٥ وخلال الاعوام التالية تناولت دراســـات اسلامية ودراسات فى تاريخ الأدب وفى علم الاجتماع عند ابن خلدون .

هوامش

(١) « عنصر الصدق فى الأدب » ، ص ٣٢ ـ « وظيفة الأدب بين الالتزام الأدبى والانفصام الجمالى » ، ص ٣٢

(٢) طبيعة الفن ومسئولية الفنان ص‌ص ٧٢ ـ ٨٥

(٣) ثقافة الناقد الأدبى ص ص ١٣ ـ ٧١ .

(٤) المرجع السابق ص ص ٣٨١ ـ ٣٩٧ .

(٥) شخصية بشار .

(٦) ثقافة الناقد الأدبى ص ص ١٢٨ ـ ١٥١ .

(٧) المصدر السابق ص ص ١٢٨ ـ ٢٨١

(٨) نفسية أبى نواس .

(٩) قضية الشعر الجديد

(١٠) صدرت الطبعة الثالثة فى القاهرة عام ١٩٦١ .

(١١) بدون تاريخ .

(١٢) الشعر الجاهلى ـ منهج فى دراسته وتقويمه ـ الجزء الأول .

(١٣) الشعر الجاهلى ـ منهج فى دراسته وتقويمه ـ الجزء الثانى .

(١٤) القصيدة ١٢٦ من كتاب « المفضليات » والقصيدة الأولى من ديـــوان الهذليين طبعة الدار القومية ١٩٦٥ .

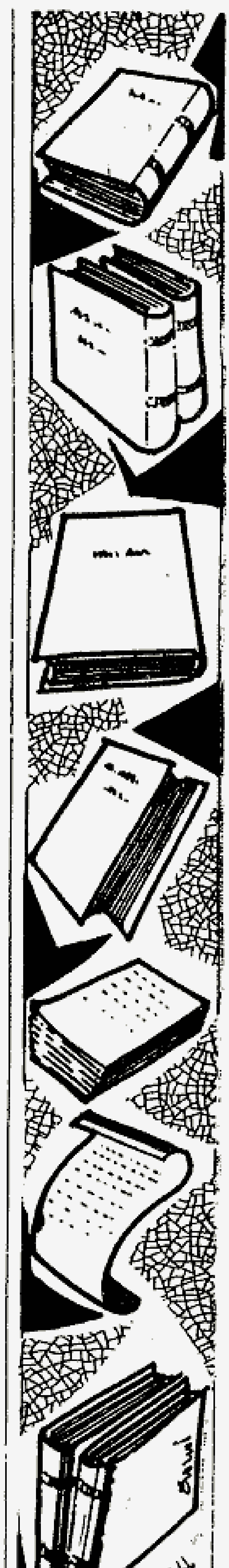
(١٥) الشـــعر الجـــاهلى ـ الجزء الثـــانى ص ص ٦٧٤ ـ ٦٨٥ .

(١٦) الشعر الجاهلى ـ الجزء الأول ص ص ٦٩ ـ ٧٨

(١٧) القصيدة من ديوان زهير ابن أبى سلمى ومطلعها: أن الخليط أجد البين فانفرقا .

(١٨) الشعر الجاهلى ـ الجزء الأول ص ٥٠

(١٩) المرجع السابق ص ٦٦ .



● **قلبي طفل ضال**

قصار عبد الله ، القاهرة ، العربي للنشر

٧٨ ص

● **مختارات الشعر الجاهلي**

عبد المتعال الصعيدي ، القاهرة ، مكتبة القاهرة

٤٠٠ ص

● **اسفار الى الأبد**

منى السعيد ، القاهرة ، هيئة الكتاب

١٠٨ ص

● **المفضليات (ديوان العرب ١)**

الفضل بن محمد بن يعلي ، القاهرة ، دار المعارف

٥٣٥ ص

● **النزهة بين شرائح اللهب**

نشأت المصري ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب

٨١ ص

● **احلام رجال قصار العمر**

محمد البساطي ، القاهرة ، دار الفكر المعاصر

٩٠ ص

● **بعيدا عن الأرض**

احسان عبد القدوس ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

١٧١ ص

● **الحب في ارض الشوك (كتاب اليوم)**

محمد كمال محمد ، القاهرة ، اخبار اليوم .

١٤٤ ص

● **حكايات الأمير**

يحيى الطاهر عبد الله ، القاهرة ، دار الفكر المعاصر

١٦٠ ص

● **دعني احاول**

احمد فريد محمود ، القاهرة ، دار غريب للطباعة .

٢٠٧ ص

● **زقاق السكر**

اسماعيل ولي الدين ، القاهرة ، دار غريب للطباعة .

١٢٧ ص

● **شجرة البؤس**

طه حسين ، القاهرة ، دار المعارف

١٨٨ ص

● **الشوارع الخلفية**

عبد الرحمن الشرقاوي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٥١١ ص

● **صورة في الجدار**

محمود البدوي ، القاهرة ، دار غريب للطباعة .

١١٠ ص

● **الظرف المغلق**

محمود البدوي ، القاهرة ، دار غريب للطباعة

١١٨ ص

● **عصر الحب**

نجيب محفوظ ، القاهرة ، دار مصر للطباعة

١٧٨ ص

● **قلوب صغيرة**

أنيس منصور ، القاهرة ، مطابع الأهرام التجارية .

١٨٩ ص

● **الماضي الرهيب**

اجاثا كريستي ، ترجمة : عبد العزيز أمين ، القاهرة ، مطبعة القاهرة الجديدة

١٧٤ ص

● **مغامرات جماعة تطير كالسهم**

ايفانجيلوس افيروف ، ترجمة نعيم عطية ، مراجعة لويس عوض ، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب .

٢١٣ ص

● **منتهى الحب**

احسان عبد القدوس ، القاهرة ، دار مصر للطباعة

٢٢٢ ص

● **وقائع عام الفيل كما يرويها الشيخ نصر الدين جحا**

عبد الفتاح الجمل ، القاهرة ، دار الفكر المعاصر

١٢٠ ص

● المسرحيات

● **قطط وفيران (مسرحية فكاهية)**

علي أحمد باكثير ، القاهرة ، دار مصر للطباعة

١٣٤ ص

● **ليلة السحلية**

تأليف تنسي وليامز ، ترجمة فاروق عبد القادر ، القاهرة ، دار الفكر المعاصر .

١٤٠ ص

● **الوزير شال الثلاجة ومسرحيات اخرى**

سعد الدين وهبة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٥٠٥ ص

● **الينبوع (مسرحية في ثلاثة فصول)**

يوجين اونيل ، القاهرة ، دار مصر للطباعة

١٤٢ ص

طبعت بمطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٦١٠٠/١٩٨٠

FUSUL

Journal of Literary Criticism

Issued By
General Egyptian Book Organization

ARABIC TRADITION IN PERSPECTIVE

Vol. I
Nr. 1
October 1980